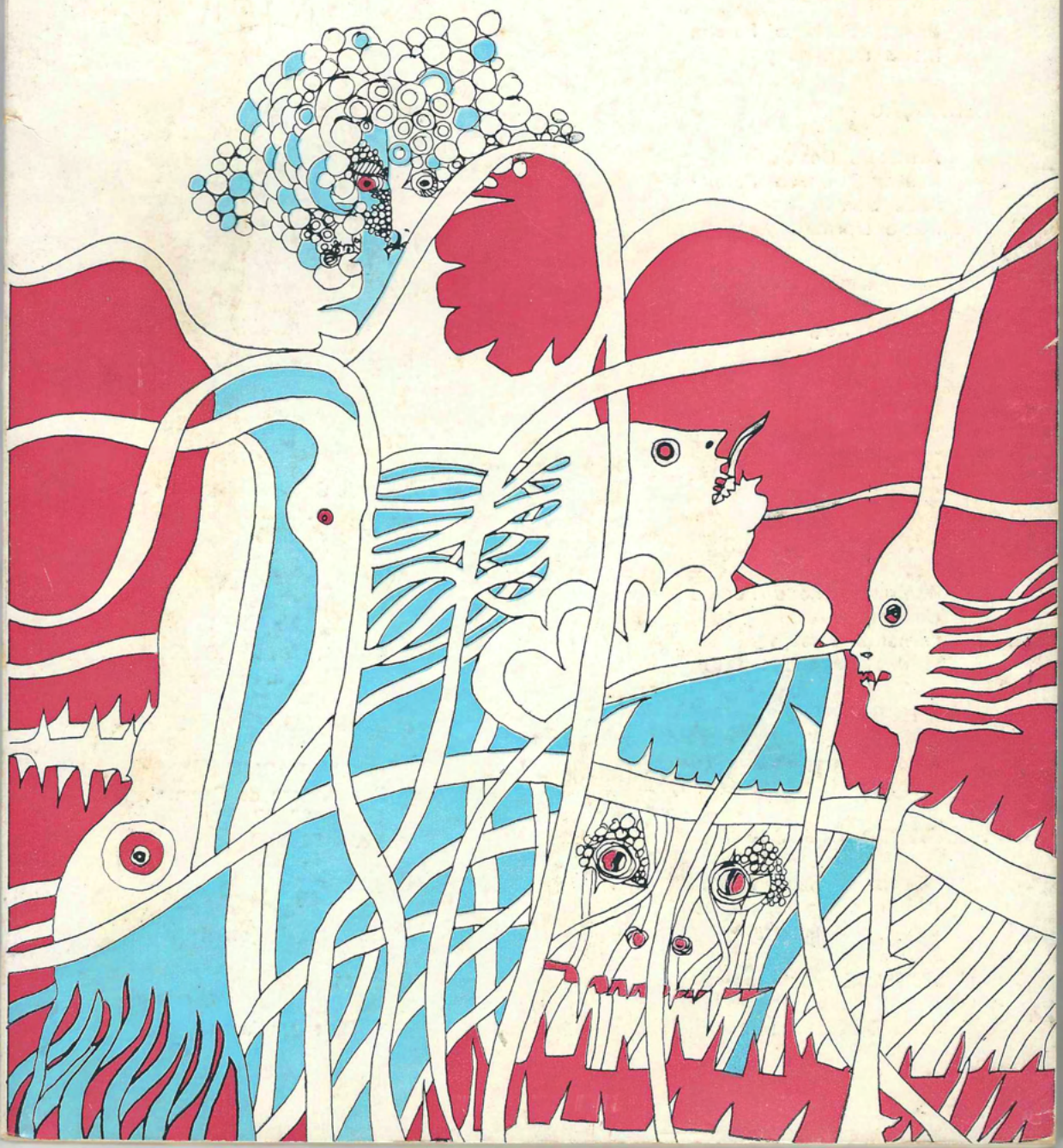


# CINEMA NOVO

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA  
BIMESTRAL — ANO 3 \* JANEIRO-FEV. 81  
NÚMERO DUPLO N.º 15/16 — PREÇO 120\$00

especial  
**cinema**  
**fantástico**





# *ficha técnica*

## **DIRECTOR E PROPRIETÁRIO**

Mário Dorminsky

## **COLABORARAM NESTE NÚMERO**

Beatriz Pacheco Pereira  
Mário Dorminsky

## **REDACÇÃO**

Armando Casais  
Beatriz Pacheco Pereira  
João Daniel Guerra  
Mário Dorminsky

## **COLABORARAM NESTE NÚMERO**

António Reis  
Alain Petit  
Fernando Barbosa Dias  
Gilbert Verchooten  
José Manuel Pereira  
José Mattos-Cruz  
Lauro António  
Salvador Sainz

## **EQUIPA DE TRADUÇÕES**

Beatriz Pacheco Pereira  
Carolina Coelho  
Fernanda Araújo  
Lurdes Fernandes

## **DESENHOS**

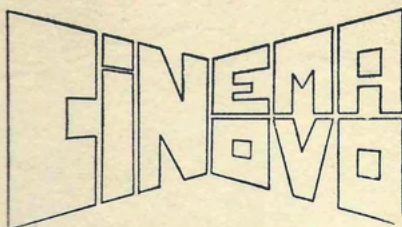
José Manuel Pereira (Capa)  
Ted Enik (Scream Gems)

## **PROGRAMA DA MOSTRA**

Beatriz Pacheco Pereira  
Fernando Barbosa Dias  
Mário Dorminsky

## **PUBLICIDADE**

João Daniel Guerra



## **SEDE**

R. de Cedofeita, 455-4.º S/40  
Telef. 38 28 34  
4000 PORTO

## **CORRESPONDÊNCIA**

Apartado 78  
4002 PORTO CODEX  
PORTUGAL

## **COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO**

COOVAFORME  
Rua Antero de Quental, 197  
Telef. 482837  
4200 PORTO

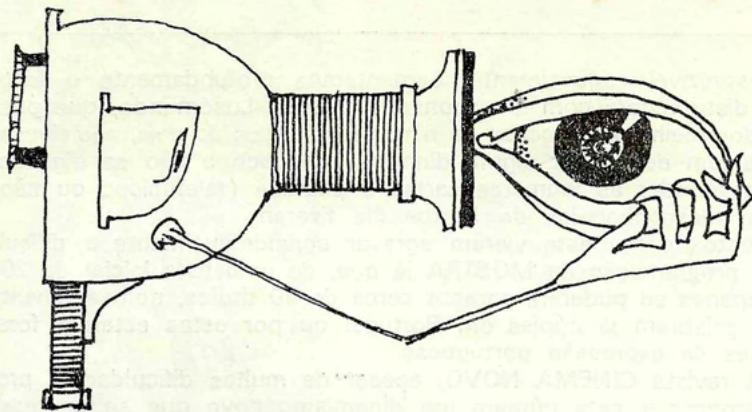
## **DISTRIBUIÇÃO**

Disnorte/Disjornal

## **TIRAGEM**

5 500 exemplares





## apresentação

Todos os géneros de cinema são bons. Todos, desde a comédia ao musical, do «western» ao drama, são passíveis de uma análise crítica em termos de linguagem fílmica. Só que há os géneros tradicionais que são aceites e analisados nos seus expoentes maiores ou menores, e os géneros ditos-marginais (e depois marginalizados), por muitos relegados para a categoria ínfima de «película impressionada». Estão nesta última categoria, entre outros, os «western-spaghetti», os filmes de artes marciais, pornográficos e fantásticos. Este facto deve-se sobretudo a uma ideia generalizada e negativa sobre o tipo de emoções que tais filmes despertam no espectador. Em nome de uma moral duvidosa, a violência, o sexo, o fora do normal, o macabro, são olhados de soslaio por uma sociedade que não sabe eliminar os seus aspectos mais negativos e que descobriu a força paradoxalmente apaziguadora da violência, por exemplo, quando fornecida em doses maças.

Produtores e realizadores alinham no jogo ao lançarem para o mercado, sem o mínimo de escrúpulos e respeito pela inteligência do espectador, sub-produtos rodados com poucos meios e em pouco tempo, com verdadeiras orgias em que não cabem propósitos culturais ou, até meramente informativos.

Mas os tempos estão a mudar, e muito especialmente para o fantástico. É este género que, por fazer um apelo directo à **imaginação criadora**, e não à masturbadora, se eleva de tempos em tempos, por condicionantes essencialmente sócio-económicas, dos demais géneros.

Ao concebermos este número especial da Revista CINEMA NOVO, totalmente dedicado ao cinema fantástico, e ao realizarmos paralelamente a I MOSTRA DE CINEMA FANTÁSTICO DO PORTO, procuramos restituir aos amantes do género a possibilidade de verem as suas obras-primas, e dar aos não-adeptos uma hipótese de, numa atitude crítica, compreenderem melhor a crescente importância do cinema fantástico.

Se, de um modo geral, recebemos apoios das entidades oficiais e das distribuidoras dos filmes (referidas noutro ponto da presente edição) — aqui fica o nosso agradecimento pela aposta que fizeram em nós — outros houve que nos votaram pura e simplesmente, ao



mais desprezível esquecimento. Lamentamos profundamente o facto de uma distribuidora com a responsabilidade da Lusomundo, que possui um dos melhores «stocks» de filmes fantásticos do país, não tivesse desejo algum de ganhar algum dinheiro connosco e não se dignasse sequer responder às inúmeras cartas e pedidos (telefónicos ou não) que uns «desconhecidos do Porto» lhe fizeram.

Factos como este vieram agravar consideravelmente a dificuldade de programação da MOSTRA já que, de uma lista inicial de 200 filmes, apenas se puderam garantir cerca de 40 títulos, nomeadamente por não existirem já cópias em Portugal ou por estas estarem fora, em países de expressão portuguesa.

A revista CINEMA NOVO, apesar de muitas dificuldades, procurou imprimir a este número um dinamismo novo que se expressa numa impressão melhorada e numa perspectiva de distribuição comercial a nível do país, se não nesta edição, pelo menos para as seguintes. Para conseguirmos isto é essencial o apoio firme e efectivo do Instituto Português de Cinema, sem o qual dificilmente sobreviveremos.

A nossa luta é pelo cinema, pelo cinema em Portugal e, necessariamente, pela Cultura.

**A Redacção**

O seu filho / pedaço de si próprio / promessa de futuro / construtor da sociedade / realidade do amanhã / hoje / no trabalho de cada dia ... / o perigo, a incerteza, o descuido, a natureza, doença, acidente, ambulância, hospital! ... e a tragédia ... / seguro / verdade, certeza, tranquilidade, paz, futuro / alegria, sorrisos, felicidade, amor / O TRABALHO a sua seguradora / só sua! a pensar em si / seguro de vida / prova de amor / o futuro ao seu alcance / O TRABALHO tem a resposta à sua preocupação / o seu filho merece / seguro de vida / pequenas economias, abono de família, mealheiros, aniversários, festas ... prendas para quê? / seguro / desprendimento / a inteligência e o coração / prova de amor ao filho que não o esquecerá / seguro / futuro / O TRABALHO

**PROJECTADOS PARA O FUTURO**

somos



**O TRABALHO  
seguros**

**FILIAL DO PORTO:**

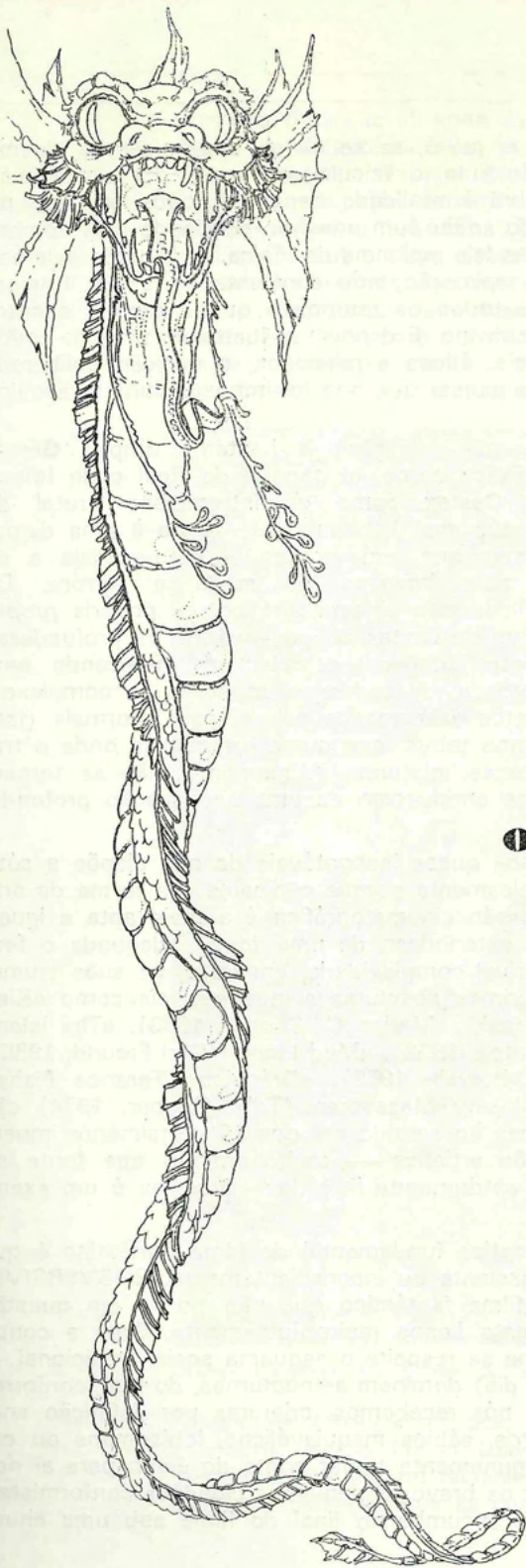
Rua do Campo Alegre, 524 — Telef. 692964-693092-693150-693159 — 4100 PORTO

**SEDE:**

Rua Eng. Vieira da Silva, 12 — LISBOA 1 — Telef. 537174/5/6/7/8/9/0-533633 — Teleg. ABELHA







**o cinema fantástico**  
**uma aproximação**  
**uma definição**

por  
gilbert verschooten  
(EXCLUSIVO CINEMA NOVO)



Que é o fantástico e que é, se se alarga a definição, o cinema fantástico? Ele é, antes de tudo, o veículo de evasão por excelência: uma fuga romântica e febril à realidade banal de todos os dias no universo mítico-arquétipo do sonho, um universo dominado pela sombra e pelo crepúsculo em que as leis racionais da lógica, os antigos axiomas e certezas não têm mais aplicação, nos confrontando assim bruscamente com esse medo de todos os tempos a que o grande escritor Jean Ray chamou uma vez divino. E depois: a libertação total de todos os constrangimentos sociais, éticos e religiosos, a rejeição deliberada de uma maneira de viver e pensar que nos foi imposta durante séculos e séculos.

Esta definição (ou não-definição) é bastante ampla. Gérard Lenne determinava o fantástico como «o choque do Real e do Imaginário», e Pierre-Georges Castex como «a intromissão brutal do misterioso na vida real, o que está habitualmente ligado à uma disposição doentia da consciência que, em momentos de pesadelo e de demência, projecta em nós, imagens de medo e terror». De um ponto de vista especificamente cinematográfico, se poderia propor que é um género que supera os limites do possível até às profundezas nebulosas do subconsciente individual e colectivo, oferecendo uma visão desconcertante, dantesca, de todas as espécies de complexos, de desvios e desejos secretos desprezados pelo cinema «normal» (isto é: não-fantástico) ou mesmo tabus, que numa luz mágica onde o trágico, o sangue e a morte se misturam intimamente, não se tornam somente aceitáveis, mas se enriquecem de uma significação profunda, extra — ou sobrenatural.

Em face dos recursos quase inesgotáveis de que dispõe a sétima arte — ou muito simplesmente porque o cinema é a forma de arte mais completa — a expressão cinematográfica é a mais apta e igualmente a mais eficaz para exteriorizar, de uma forma adequada o fantástico em toda a sua incrível complexidade, em todas as suas inumeráveis «nuances». Obras-primas absolutas e inesquecíveis como «King Kong» (Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, 1933), «The Island of Lost Souls» (Erle C. Kenton, 1932), «Mad Love» (Karl Freund, 1935), «Peeping Tom» (Michael Powell, 1959), «Drácula» (Terence Fisher, 1958), e «The Texas Chainsaw Massacre» (Tobe Hooper, 1974) são tipicamente cinematográficas no sentido em que são totalmente impensáveis em outra expressão artística — muito embora sua fonte ou inspiração seja por vezes estritamente literária: «Drácula» é um exemplo disso.

Uma outra característica fundamental do filme fantástico é que ele é, por outro lado, consciente ou inconscientemente, SUBVERSIVO. «Não há quase nenhum filme fantástico que não ponha em questão as relações sociais», salienta Lenne muito justamente. Com a condição de que no fim do filme se respeite o esquema social tradicional — que as forças do Bem (do dia) dominem as nocturnas, do Mal, conforme a educação filosófica que nós recebemos, criaturas por definição anti-sociais tais como vampiros, sábios maquiavélicos, lobisomens ou outros fantasmas podem impunemente tomar conta do écran para aí ridicularizar, violar, massacrar os bravos e pequenos cidadãos conformistas. É verdade que King Kong sucumbe no final do filme sob uma chuva



mortífera de balas atiradas de aviões militares, mas não tinha anteriormente devastado metade de New York? E o conde Zaroff em «The Most Dangerous Game» (Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 1932), Dr. Vollin em «The Raven» (versão de Louis Friedlander, 1935) ou Nicholas Medina em «The Pit and the Pendulum» (Roger Corman, 1961), não submetiam, antes que a «boa ordem» fosse restabelecida, os seus adversários aos momentos mais desagradáveis de suas vidas? Alguns realizadores iam mesmo mais longe e orientavam a simpatia dos espectadores para o ser à priori repellido, que é o «monstro» (James Whale em «Frankenstein» e «The Bride of Frankenstein», Tod Browning em «Freaks», etc.), enquanto que obras mais recentes como «The



«Texas Chainsaw Massacre» de Tobe Hooper

Birds», de Alfred Hitchcock, «The Haunted Palace» de Roger Corman e «Night of the Living Dead» de George A. Romero revelam uma tendência que vai até recusar, à um público ávido de certezas, a última tábua de salvação que se chama o «happy end» comercial!



Se se têm em conta todos esses factores, não é surpreendente que o cinema fantástico se dirija essencialmente à uma minoria de espectadores, cuja maior parte gosta desses filmes por aquilo que se poderia qualificar de «más razões»: essa inclinação mórbida para sensações sanguinolentas e emoções fortes, aliás habitualmente estimulada por uma certa publicidade insípida da parte de produtores e distribuidores.

Torna-se evidente, de uma vez por todas, que o cinema fantástico não tem absolutamente nada a ver com essas exaltações sádicas, complacentes do estilo «Death Weekend» (William Fruet, 1976) ou «Day of the Woman» (Meir Zarchi, 1978), ainda que o grande público esteja prontamente disposto a aproveitar a ocasião para colar a etiqueta «a evitar» sobre os dois géneros, se de género se trata neste último caso.



Drácula o Príncipe das Trévas de T. Fischer

No fundo, esse fenómeno remota já ao ano de 1931, quando a Universal instalou uma ambulância em frente do teatro onde tinha lugar a estreia de «Frankenstein», pronta com uma enfermeira para reanimar os espectadores eventualmente desmaiados! Por mais absurdo que possa parecer hoje em dia, um honesto pai de família não pensava de ora avante em ir ver mais um «desses filmes». A partir desse momento, essas obras anti-sociais se dirigiam em primeiro lugar a um público que tinha já uma disposição potencialmente anti-social, de maneira que muito, do impacto temático e, muitas vezes, deliberadamente revolucionário, se perdia. O mal estava feito: esses filmes eram estigmatizados com a indicação pejorativa de «terror» ou mesmo de «horror», e o «cinema de terror» tornou-se um domínio escrupulosamente evitado pelos cinéfilos «sérios» e pela crítica «séria» (sic!) salvo para dele zombar de forma desdenhosa. Aquele que se apa-





«Lábios de Sangue» de Jean Rollin





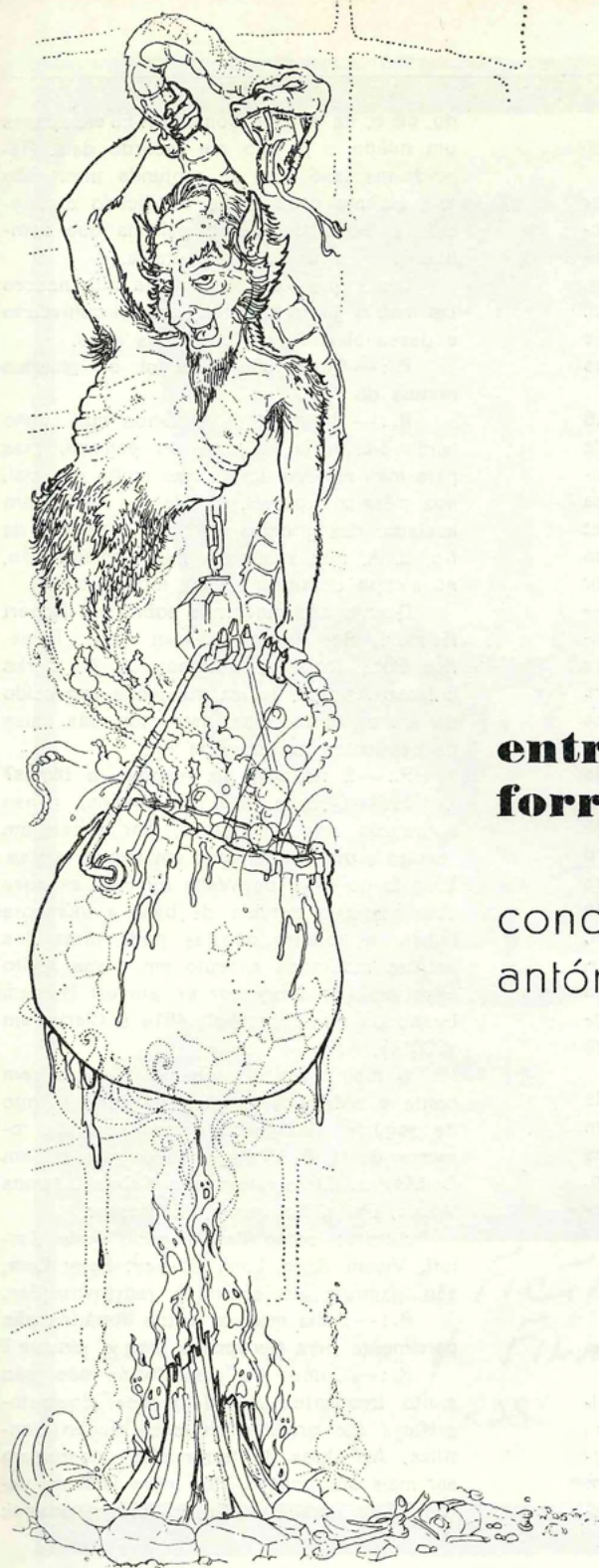
xonava pelos filmes geniais de Browning, Schoedsack ou Fisher, que considerava «The Revenge of Frankenstein (1958) ou «The Two Faces of Dr. Jekyll (1960) como obras primas autênticas, era prontamente apodado de bárbaro iletrado e imediatamente era atacado com os nomes de gente como Godard, Fellini, Welles e quejandos.

Frequentemente ele tinha de se dirigir a tão obscuros como sinistros cinemas de bairro para aí seguir as proezas de Karloff, de Lugosi, de Vicent Price ou de Peter Cushing, para aí ver ou rever «L'Orribile Segretto del Dr. Hichcock» (1962) de Freda, «La Frusta e Il Corpo» (1963) de Bava ou «House of Usher» (1960) de Corman. E se se pode divisar, como constatação positiva no curso destes últimos anos, um interesse crescente pelo filme fantástico, como meio de expressão artística (notoriamente graças aos festivais especializados como Avoriaz, Paris ou Sitges), o amante do fantástico está, em muitas ocasiões, só com seu inabalável entusiasmo, perante um muro invencível de incompreensão.

Será que se é verdadeiramente um mau cinéfilo quando apreciamos essas obras delirantes, oníricas, cujos títulos estão ausentes dos manuais de história? Quando se parte à procura da beleza abstracta, por vezes insuspeita destes filmes, quando se pressentem os bastidores míticos, incrivelmente ricos do género, quando se descobrem os filamentos determinantes dos móveis humanos mais recalcados, os pontos de contacto com o inconsciente e o desconhecido? Quando, dentre a fauna fascinante dos monstros mais pitorescos e outras criaturas infernais, se enceta a mais apaixonante, e ao mesmo tempo a mais perigosa, viagem de exploração que o homem pode sonhar: partir à descoberta de si próprio?

GILBERT VERCHOOTEN





**entrevista com...**  
**forrest j. ackerman**

conduzida por  
antónio reis



## ENTREVISTA COM FORREST J. ACKERMAN

**Nota sobre um entrevistado** — Apesar de ser das personalidades maiores da ficção-científica mundial, pela sua enorme contribuição para a difusão do género fantástico, o nome de Forrest Ackerman, em Portugal, apenas é conhecido pelo facto de ser ele o editor de alguns dos mais importantes autores na colecção Argonauta.

Nascido a 24 de Novembro de 1916 em Los Angeles, Califórnia, a sua actividade tem-se multiplicado nos mais variados domínios, se bem que dentro da área temática fantástica. Actor em filmes como «Planet of blood», «Dracula against Frankenstein» e «Time traveller» nomeadamente; director de uma importante e regular revista — «Famous Monsters of Filmland» (de que saíram já mais de 150 números), editor dos mais famosos nomes da literatura fantástica (Bradbury, Von Vogt, Clark, entre cerca de uma centena de outros autores). Presentemente é director do Museu de Horror de Hollywood.

Foi galardoado em 1953 com o «óscar» da f-c, o Science-Fiction Achievement Award (mais tarde genericamente designados de Hugo's Awards, em homenagem a Hugo Gernsback) pela sua actividade de fan, prémio raríssimas vezes concedido a não-autores. Em 1964 é convidado de Honra da Convenção Mundial de F-C. e nesse mesmo ano é considerado o Homem do Ano pela revista TIME.

É este o palmarés do nosso entrevistado de hoje, que nos concedeu este texto, em exclusivo para «Cinema Novo», em Sitges durante o Festival de Cinema Fantástico, 1978, de que foi presidente do júri internacional.

\* —

**P.:** — Como começou a sua paixão pela f-c. ?

**R.:** — Digamos que é já uma velha paixão sempre renovada. E não só pela f-c., mas pelo fantástico em geral. Começou talvez quando eu tinha 5 anos e meio e vi um filme chamado «O inferno de Dante» basea-

do, claro, na «Divina Comédia». Eu era apenas um miúdo e já não me recordo dele. Recordo-me isso sim da profunda impressão que ele me causou, de ter ficado estarelecido e extasiado, nessa película que combinava o terror com a fantasia.

Creio que foi nessa altura que nasceu em mim o gosto pela f-c., que fui cultivando e desenvolvendo ao longo dos anos.

**P.:** — Quais são para si os grandes nomes da f-c. ?

**R.:** — Há mais de 50 anos que venho lendo f-c. li já milhares de páginas; mas para mim reservo um carinho muito especial, nos clássicos, por H. G. Wells o verdadeiro iniciador das grandes unidades temáticas da f-c. E. A. Poe excitou a minha imaginação, no campo do terror, desde muito novo.

Quanto aos modernos sobretudo Robert Heinlein, Ray Bradbury, Van Vogt, Frederick Pohl, Theodore Sturgeon, A. C. Clarke e Isaac Asimov. Talvez me tenha esquecido de um ou outro. Mas, para mim, são estes os expoentes máximos da f-c..

**P.:** — E no que diz respeito a filmes?

**P.:** — Quando falo em filmes, penso sobretudo em realizadores, por vezes em actores e muito raramente em argumentistas. Embora no caso de Wells ou Poe, as suas obras tenham servido de base a inúmeros filmes, outrotanto não se pode dizer dos autores modernos excepto em casos muito especiais (Bradbury por ex. em «O Homem Ilustrado» ou «Fahrenheit 451» e Clarke em «2001»).

O meu favorito e que vi já vezes sem conta é «Metrópolis» de Fritz Lang e logo de seguida «Things to come» segundo romance de H. G. Wells realizado por William C. Meyies. Claro que aprecio Kubrick, James Whale, Phillip Kaufmann, R. Flischer.

Actores como Bela Lugosi, Boris Karloff, Vicent Price, Lon Chaney, Peter Lore, são garantia de soberbas representações.

**P.:** — Acha que os textos literários são geralmente bem transcritos para o cinema ?

**R.:** — Como lhe disse atrás não são muito frequentes as adaptações cinematográficas das grandes obras de ficção científica. As obras de terror nisso costumam ser mais afortunadas. Por outro lado às vezes dá-se uma inversão na ordem normal;





TO SCIENCE FICTION READERS<sup>®</sup>  
AND FANTASY FILM FANS WITH  
SINCERE REGARDS: FORREST  
ACKERMAN



quer dizer os guiões dos filmes dão livros de sucesso. Mas para lhe ser franco considero a maior parte dos filmes baseados em obras de f.-c. bastante inferiores aos seus argumentos por ex. o caso de «Solaris».

**P.:** — Acha que podemos falar, com propriedade, de duas tendências maiores da f.-c.: a tecnológica (por ex.: Asimov) e a poética (por ex.: Bradbury)?

**R.:** — Creio que a razão de ser dessas 2 possíveis tendências da f.-c. resultam sobretudo do facto dos autores de meados dos anos 50 serem também cientistas, eles próprios trabalhavam em novos inventos, essas «coisas-a-vir», nomeadamente pesquisa espacial e atómica. Por outro lado, temos toda uma série de novos autores já sem a preparação científica, sem o conhecimento e o vocabulário técnico, mas que possuíam uma inegável virtude: a de serem excepcionais escritores. Diria pois que sempre coexistiram essas 2 tendências.

**P.:** — Falamos então do filme de Tarkowski.

**R.:** — Prezo muito o romance de bem que lhe serviu de base. Só que o resultado cinematográfico é francamente desastroso. É um filme que trai em absoluto o romance; e, trai a tal ponto, que o próprio bem que o devia ter ido apresentar ao Festival do Fantástico a Trieste, não compareceu. Nos bastidores constava que ele não estava de acordo com a adaptação e teria mesmo afirmado: «como é possível terem feito do meu romance semelhante filme».

**P.:** — Que semelhança entre a f.-c. a leste e a Oeste? «Solaris» foi considerado a resposta soviética a «2001».

**R.:** — Comparar «2001» a «Solaris» enquanto obras cinematográficas é absurdo.

Quanto à f.-c. a leste, melhor informado para responder a essa pergunta estaria minha mulher dado que traduziu inúmeros livros de autores de leste. Mas se a nível de literatura podemos encontrar alguns bons exemplos, ainda que raros, (Zomiatine, Efremov e os irmãos Strongatski), no cinema o leste está a anos-luz de ter uma produção minimamente decente. Nem em quantidade e muito menos em qualidade.

Como curiosidade gostaria de lhe dizer

que algumas partes do filme «Planeta de sangue» em que participei como actor, eram extractos de um filme soviético comprado.

**P.:** — No séc. XIX e começos do séc. XX, a f.-c. residia fundamentalmente na Europa (Verne, Wells, Huxley). Hoje está situada nos EUA. Porquê?

**R.:** — Sabe, a f.-c. é hoje um fenómeno tipicamente americano, muito popular nos USA e Canadá. Creio que herdamos toda a tradição cultural do velho continente que era à altura a sociedade tecnicamente mais avançada.

Hoje a sociedade americana tem um ambiente mais propício à propagação da f.-c., pelo facto de ser uma nação muito evoluída tecnologicamente, com meios de comunicação de massas muito eficazes e um público muito interessado.

**P.:** — Depois do Western será a f.-c., o cinema americano por excelência?

**R.:** — O Western e a f.-c., na literatura como no cinema 2 facetas de uma mesma epopeia: a conquista do oeste pela conquista do espaço. Se reparar bem, notará que grande parte dos estereótipos de filmes do oeste se encontram presentes na f.-c., embora tenha mudado o cenário.

Talvez que a f.-c. assuma hoje o papel que o Western desempenhou no passado, transpondo para o espaço a sua mensagem, actualizando em termos de avanço técnico, substituindo o cavalo pela nave, o colt pelo laser.

**P.:** — Não estaremos assistindo, nesta década de 70 a uma grande expansão do interesse pelo f.-c. em particular e pela f.-c. em geral, e isto atendendo sobretudo ao enorme êxito de filmes como «Encontros Imediatos», «Guerra das Estrelas» e entre outros?

**R.:** — Se me fala só em termos de público, de facto estamos assistindo a um «boom» da f.-c. Em termos de comparação à 1.ª Convenção Mundial de F.-C. assistiram 200 pessoas enquanto em 1974 em Washington assistiram mais de 4 000.

Milhões de pessoas vão ver esses filmes, há dezenas de revistas especializadas que abordam o tema, até os fabricantes de brinquedos se aproveitam da f.-c. Mas



para lhe ser franco acho este súbito interesse muito superficial, muito circunscrito aos EUA e muito destes novos fans pouco cultos em termos de f-c.

Por isso é que sucedem coisas incríveis como no caso das últimas convenções, em que uma larga maioria dos presentes aos debates iam lá para ouvir falar do «Caminho das Estrelas» e das orelhas do Dr. Spock, e não mostravam o mínimo interesse pela f-c. Constatado assim uma certa forma de analfabetismo em relação aos bons actores, aos bons filmes, à história da f-c., a uma visão crítica e de análise. Estas são as razões porque não compartilho de seu entusiasmo.

**P.:—Qual o papel da TV na criação de um público para a f-c.?**

**R.:—**Como depreende da minha resposta anterior vejo com pouco agrado o papel que a TV desempenha na divulgação do fantástico, quase sempre f-c., que agora está de novo na moda nesses filmes a prestações — as séries.

De facto tem-se assistido a um pulular dessas séries, muitas das vezes com êxito não merecido, porque são de deficiente qualidade, reduzindo-se a banalidades, criando um público nada exigente. Chego a pensar que a TV presta um mau serviço à f-c.

**P.:—Que relação entre a primitiva f-c. — Méliès, e a moderna?**

**R.:—**Para mim não há grande relação. Méliès tinha fracos recursos, o cinema estava no seu início e ele é mais um ilusionista. Abriu as portas do cinema para a fantasia e isso foi o mais importante.

**P.:—Quais são para si os «velhos» temas da f-c.?**

**R.:—**Resumindo diria por exemplo alguns dos que me são mais caros: o nanismo e o gigantismo, os mutantes, as viagens no espaço-tempo, a robótica, os contactos com os alienígenos, entre tantos outros temas. Para mim eles não são «velhos» temas, são temas de sempre.

**P.:—Falamos de f-c. mas não lhe perguntei ainda o que é para si a f-c.?**

**R.:—**Defini-la-ia como a junção da prospectiva, e por isso ela se reclama de científica, com o trabalho de imaginação e

com a fantasia, e por isso ela é também ficção.

**P.:—É a f-c. antecipação?**

**R.:—**Quando assisti à 1.ª descida do homem na Lua, fiquei sinceramente comovido por esse facto, tantas vezes «realizado» pela f-c. Pareceu-me que a realidade dava razão à ficção.

Mas espero que nem sempre ela seja antecipação porque por vezes ela descreve um futuro nada risonho.

**P.:—Está a f-c. a mudar?**

**R.:—**Não gostaria de ser considerado bota-de-elástico nem antiquado, até porque tenho feito um esforço no sentido de acompanhar as novas correntes da f-c., mas a verdade é que creio que a idade-de-ouro da f-c. está a acabar e que grande parte dos novos autores não me parecem nem escritores nem os seus textos me parecem terem nada de científico.

**P.:—Não acha que a f-c. ao falar do futuro do homem, está sobretudo a querer falar do presente?**

**R.:—**Muitas das vezes o futuro não passa de uma desculpa para falarmos das nossas preocupações presentes, estou inteiramente de acordo consigo.

**P.:—Que lhe trouxe a f-c.?**

**R.:—**Posso dizer-lhe que ela me trouxe dos momentos mais felizes da minha vida. Através dela tenho conhecido pessoas das mais interessantes, visitado os mais diversos países, lido das páginas mais belas da literatura, mas também me deu uma visão optimista e confiante sobre o futuro da humanidade.

**P.:—Mas no início da sua carreira estava mais optimista em relação ao mundo e à f-c. que hoje?**

**R.:—**Em 1939 apareci na 1.ª Convenção Mundial de Ficção Científica em Nova Iorque fantasiado de Buck Rogers, o «herói» de então da f-c. A guerra ainda não tinha chegado, havia razões para se ser optimista. Quando a 1.ª bomba atómica caiu — e isso deu matéria para dezenas de obras de f-c. — muitos pensaram, e eu fui um deles, que o mundo estava à beira do fim. 35 anos depois, ainda não foi o fim. Aqui estamos hoje, cheios de problemas, como a poluição, o excesso de po-



pulação, a fome e tantas outras calamidades que não sei se haverá razões para continuar optimista.

Conservo todavia intactas a esperança de quando era mais novo e creio que a f-c. pode dar uma ajuda na criação de um, verdadeiramente, admirável mundo novo.

P.:— Uma última mensagem para «Cinema Novo»?

R.:— Os meus votos são no sentido de uma prolongada vida enquanto revista e os meus sinceros desejos de que se empenhem na divulgação da f-c. e do fantástico.

Sitges, entrevista conduzida por António Reis



*é mesmo uma revista de cinema!*

CINEMA

LUMIÈRE

**Duas Salas**

**Cinema de Qualidade**

**PORTO**





## **o fantástico no cinema português**

por José Matos Cruz



O fantástico é, praticamente, um género sem tradição no cinema português, contando-se o número de filmes que o assediam, e entre eles o exemplo mais específico — apesar da fragilidade de propostas — parece ser «O Cerro dos Enforcados» (1954), de Fernando Garcia.

Várias circunstâncias contribuíram para esta escassa exploração que, na literatura, é pelo menos significativa. Pode apontar-se a (in)sensibilização do espectador face a um tratamento **nacional** (que não teria credibilidade ou exotismo), mas o principal entrave derivará da ausência de infra-estruturas técnicas que garantam a indispensável verossimilhança.

No entanto, após o 25 de Abril, tal situação alterou-se, evitando os estereótipos, pela busca duma genuína exploração no campo do fantástico — cuja ambiguidade (ou latência) é por demais conhecida. Embora sem se localizarem, inteiramente, dentro das suas fronteiras, várias longas metragens o evocariam — numa recriação de ambiências ou como sugestão narrativa.

É o caso de: «Benilde ou a Virgem Mãe» (74) e «Amor de Perdição» (78), de Manoel de Oliveira; «Os Demónios de Alcácer-Kibir» (75), de José Fonseca e Costa; «Que Farei Eu com Esta Espada?» (75) e «Veredas» (75-77), de João César Monteiro; «As Ruínas no Interior» (76), de José de Sá Caetano; «Trás-os-Montes» (76), de António Reis e Margarida Martins Cordeiro; «As Horas de Maria» (76) e «O Príncipe com Orelhas de Burro» (77-79), de António de Macedo; «A Confederação» (76-77), de Luís Galvão Teles... Nesta



«O Construtor de Anjos» de Luís Noronha da Costa





«A Igreja Profanada» de Sinde Filipe

listagem controversa cabe, ainda, «Nem Pássaro Nem Peixe» (77), de Solveig Nordlund.

Noutros filmes, a referência, fantástica é mais determinante, chegando a filiar-se na tradição popular ou literária: «O Leproso» (75) e «A Igreja Profanada» (76), de Sinde Filipe; «O Construtor de Anjos» (78), de Luís Noronha da Costa; «O Amor das Três Romãs» (78-79) e «Os Dois Soldados» (78-79), de João César Monteiro; «A Princesinha das Rosas» (79), de Noémia Delgado. Além destas curtas e médias metragens, merece destaque o filme de fundo «O Princípio da Sabedoria» (75), de António de Macedo, e — como mera curiosidade, em termos de sátira política — «As Aventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária» (77), realizado pela célula de cinema do PCP.

Quanto ao filme de animação, onde a qualificação é — simultaneamente — mais pacífica e discutível, retenhamos dois títulos característicos: «A Lenda do Mar Tenebroso» (75), de Ricardo Neto, e «A Floresta Perdida» (78), de Abílio José Fachada. No tocante ao super 8 mm, recordam-se «D. Jaime ou a Noite Portuguesa» (74), de Luís Noronha da Costa, e «A Casa Revisitada» (79), de Rocha de Sousa.

**JOSÉ DE MATOS-CRUZ**





## **makifoto**

**Fotografia e Electrónica Lda.**

- \* FOTOGRAFIA
- \* CINEMA
- \* PROJECTORES
- \* CALCULADORAS

Rua de Santos Pousada, 639  
Telef. 561787 — 4000 PORTO

## **BLOW-UP**

## **FOTO-SHOP**

- \* FOTOGRAFIA
- \* CINEMA
- \* PROJECCÃO



Rua de Ceuta, 101 (à Rua de José  
Falcão) Tel. 318284 - 4000 PORTO

# **Manuel Ferreira**



**LIVROS USADOS E ANTIGOS DE TODOS  
OS GÉNEROS**



**COMPRA \* VENDE**



**Rua Formosa, 19 — PORTO — Telef. 563237**



O espaço sideral tomou de assalto, ano passado, as telas de cinema da Terra. Primeiro surgiu **Star Wars** (Guerra das Estrelas), uma espectacular fantasia de aventuras que, lançada em Maio de 1977, ao cabo de cinco meses resultou no filme mais popular jamais realizado. O sucesso registado nos Estados Unidos repetiu-se em todo o mundo. **Star Wars** foi seguido por **Close Encounters of the Third Kind** (Encontros Imediatos do Terceiro Grau), um épico de ficção científica igualmente espectacular, porém mais sofisticado, sobre objectos voadores não identificados (OVNIs) que fazem uma histórica aterrissagem em nosso planeta. Ambos os filmes inspiraram frenéticos aplausos, controvérsia crítica e extensas filas (especialmente de jovens) diante dos cinemas, à espera de comprar ingressos para ver o filme pela primeira ou quinta vez — mania cinemática realmente extraordinária para clientela tão volúvel.

O ineditismo de ambos os filmes responde por parte dessa popularidade, notadamente depois de muitos anos de dieta filímica terráquea, ultra-realística e não raro sórdida. **Guerra nas Estrelas**, em particular, surpreende e deleita as plateias desde o primeiro rolo: ao som de uma fanfara orquestral, uma nave espacial em fuga risca a tela contra um fundo de estrelas, perseguida por uma titânica espaçonave guerreira. Raios azulados de artilharia a laser coruscam à passagem da belonave que acaba alcançando a pequena nave. Momentos depois, tropas imperiais fervilham a bordo, soldados caem a torto e a direito, robôs arrastam-se em busca de segurança e a Princesa Leia (uma patriota, democrática e impetuosa jovem) é feita prisioneira.

A plateia é arrebatada para o centro de uma guerra civil — uma guerra numa «galáxia distante, muito distante», imaginada pelo autor-director George Lucas, de 34 anos, num contexto melodramático-eletrizante. É uma galáxia cheia de planetas habitados e de fantásticas esquadras espaciais comandadas por Darth Vader, um vilão de máscara em cujas garras cai a Princesa Leia, fadada a morrer a menos que...

#### CONTACTOS MAIS PERTO DE CASA

Mas, de acordo com a tradição do filme eletrizante, deixemos de lado a princesa em perigo e façamos um corte para acontecimentos igualmente urgentes que se registaram em **Contactos Imediatos**. Enquanto **Guerra nas Estrelas** transcorre em fantasiosos páramos siderais, **Contactos Imediatos** passa-se nas planícies rurais do Estado de Indiana. Casas, paisagens e pessoas compõem um território familiar — na verdade, o território que circunda muitos dos cinemas dos EUA onde o filme foi lançado este ano.

Em meio a essa corriqueira vida o herói do filme, Roy Neary, que trabalha numa companhia de energia eléctrica, é um rapaz de boas intenções mas um tanto desligado das demandas da esposa, dos filhos e do aparelho de televisão. Percebe-se nele uma vaga inquietude, uma ânsia por algo além da rotina diária da família e do trabalho.

Certa noite, a energia eléctrica do lugar entra em colapso. É tarefa de Neary ajudar a fazer os reparos, e lá se vai ele descobrir o enigma. Saindo em sua camioneta pelos arredores escuros, de repente se vê banhado por uma luz ofuscante e atordoado pelo ruído de uma Coisa Gigantesca pairando no ar. Logo percebemos que a Coisa é um «objecto voador não identificado», um OVNI: uma espaçonave oriunda de um outro corpo celeste.

No entrecho circunloquial do jovem autor-director Steven Spielberg, os OVNI's, após séculos de tímidos reconhecimentos, estão prestes a se revelar à Terra. A experiência nocturna de Neary fazia parte desse processo de revelação, mas ninguém cuidou de lhe falar sobre isso, nem os visitantes nem o grupo internacional de cientistas da Terra — cujo chefe é interpretado pelo cineasta francês François Truffaut — que decifram as mensagens dos extraterrenos. Sacudindo da sua vida pacata pelo acontecimento inexplicável, Neary passa o restante filme tentando obsessivamente compreender o que lhe aconteceu. Afinal, numa certa noite nas montanhas de Wyoming, o enigma se desfaz, e os últimos 30 minutos do filme oferecem uma visão paroxisticamente tensa e bela do **contacto directo** entre terrenos e formas de vida de «outros mundos» — um **contacto imediato do terceiro grau**, na terminologia dos cientistas (para distinguir de simples vislumbres ou constatações físicas de OVNI's, que são contactos de primeiro e de segundo graus).



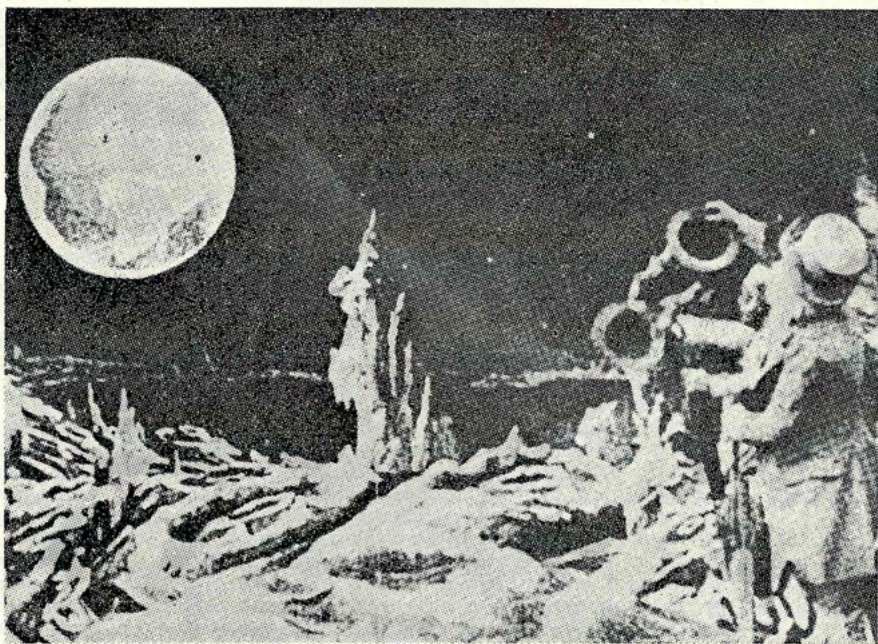
## FILMANDO O FANTÁSTICO

Por que razão filmes tão artificiosos desfrutaram de tanta popularidade? Em primeiro lugar, ambos os filmes aqui comentados foram feitos (e promovidos) com o máximo de esmero, e seus realizadores, Lucas e Spielberg, não escondem uma certa queda pelo espectacular e pelo arrojo cinematográfico. Em segundo, o tema de **Star Wars** e de **Close Encounters** tange uma corda muito sensível às novas gerações. Supertecnologia, batalhas espaciais e vida em outros mundos fazem parte não apenas da literatura dos jovens e da cultura popular como também do mundo em que eles se criaram. Radiotelescópios realmente varrem os céus à escuta de sinais de outras civilizações; o homem realmente pisou na Lua, embora já há tanto tempo que quase se torna difícil relembrar.

Mais do que isso, porém, o cinema sempre apresentou um atraente lado de fantasia que se desenvolveu de par com a tradição realística. Um dos primeiros filmes de narrativa, de 16 minutos de duração, foi **Le Voyage dans la Lune** (1903), de Georges Méliès, que apareceu um ano antes do primeiro «western» norte-americano, **The Great Train Robbery** (O Grande Roubo do Trem), de Edwin S. Porter. Méliès foi um pioneiro do cinema francês. Em fins da década de 1890 ele se tornou, acidentalmente, o inventor dos «feitos especiais» no cinema, graças às paradas e aos arranques de uma câmara renitente. Quando o filme foi revelado, sua projecção dava a ilusão de que os homens na rua de repente viravam mulheres e que as carruagens ou sumiam no ar ou se transformavam em carroças ou carros fúnebres.

Ocorreu a Méliès que o cinema poderia ser uma forma de brinquedo. Filmando seus personagens com movimento sincopado, lapso de tempo, animação de desenhos e outras técnicas, ele fez numerosos curtos que retratavam acontecimentos deliciosos que jamais poderiam acontecer na vida real — só mesmo dentro da câmara. **Le Voyage dans la Lune** mostra um projectil à Lua em forma de bala e selenitas que aparecem e desaparecem em meio a lufadas de fumaça. Mas o filme de Méliès é, em essência, uma burleta muito própria de sua época, com coristas, estrelas de papelão e uma Lua que sorri.

Durante o período de formação do cinema silencioso, que se seguiu a **Voyage**, a viagem espacial foi um género ignorado. Na verdade, até a década de



«Viagem à Lua» (1903) — G. Méliès



1930 a literatura de ficção científica não passava de um subgênero de revistas baratas, furtivamente compradas por adolescentes curiosos, um mercado pequeno demais para despertar o interesse dos produtores cinematográficos.

### PRIMEIRAS VIAGENS AO ESPAÇO

Existe porém um clássico espacial do cinema mudo, rodado na Alemanha por Fritz Lang em 1928: *Frau im Mond* (Mulher na Lua). Lang, um dos maiores estilistas da direcção cinematográfica de todos os tempos, sentia-se completamente à vontade com entrecho de elementos fantásticos. Seus magníficos melodramas de crime dos anos 20 eram quase sempre condimentados com ficção científica, a exemplo de sua grande realização científica, *Metropolis* (1916), que apresentava uma espantosa visão do mundo urbanizado e mecanizado do futuro.

Em *Mulher na Lua* Lang voltou-se para uma viagem à Lua. Contando com a assistência técnica de destacados pioneiros alemães do lançamento de foguetes, ele retratou a construção de um profético foguete de vários estágios e seu impressionante lançamento nocturno, inclusive com contagem regressiva («...dez...nove...oito...»), uma tradição que talvez tenha sido mesmo inventada por Lang. Infelizmente, pouco depois da largada, *Frau im Mond* torna-se um melodrama pesado (a despeito de uma certa e bela imponderabilidade) e, uma vez na Lua, a obsessão dos tripulantes com o ouro lunar fatalmente arrefece o entusiasmo. Não obstante, a formidável apresentação de foguetes e ciência espacial exerceu considerável impacto — e não apenas nos filmes de astronáutica posteriores. Um adolescente, Werner Von Braun, viu o filme, deixou-se arrebatar por ele e recebeu inspiração para fazer seus próprios foguetes, o que levou, três decénios depois, a desempenhar um eminente papel na exploração espacial dos EUA.

Nos Estados Unidos, as histórias em quadrinhos foram o primeiro veículo de massa a adoptar a viagem espacial. E quando na década de 30 o espaço fez um ingresso tardio no cinema, fê-lo através dos seriados — o equivalente cinematográfico da história em quadrinhos. Os quadrinhos *Flash Gordon*, de Alex Raymond, resultaram no mais famosos dos seriados do cinema (1936-1940), com episódios semanais de 15 minutos que actualizavam as aventuras de um herói louro e americano, de sua namorada Dale Arden e do cientista Dr. Zarkov. O trio utilizava-se de uma nave-foguete experimental, inventada pelo Dr. Zarkov, para visitar outros planetas habitados — onde, na grande tradição do seriado, eles passavam o tempo todo sendo capturados por vilões, fugindo, sendo recapturados, etc., através de intermináveis capítulos de primitiva mas adorável fantasia.

*Flash Gordon*, *Buck Rogers* e seriados semelhantes eram produzidos da forma mais barata possível. As suas naves foguetes singravam atabalhoadamente os ares como linha de costura; as estrelas ao fundo cintilavam um brilho suspeito de lantejoulas. Mas tais falhas anticientíficas não tinham a menor importância para as crianças que se esbaldam de aplaudir no balcão, como pouco importam ainda hoje para uma infinidade de estudantes universitários que, periodicamente, travam conhecimento com as peripécias de *Flash Gordon*, mal ocultando uma fascinação sob uma ténue capa de condescendência cultural.

### FOGuetES E DISCOS VOADORES

Os seriados iriam ser por muito tempo a única incursão de Hollywood no espaço sideral. Só depois da Segunda Guerra Mundial foi que a ficção científica ganhou foros de parte sólida na produção de um estúdio, um legítimo género de aventuras como os *westerns* ou os filmes de piratas. A ficção científica sucedia ao definhante filme de horror — um género bem caracterizado em anos passados (*Frankenstein*, *Drácula*) porém cada vez mais cansado, insípido e pouco horrorizante na altura dos anos 40. Os vilões clássicos — zombies, lobisomens e vampiros — haviam perdido sua força. Novos horrores foram inspirados então pela bomba atômica e, em filmes da década de 1950, a natureza mostrava seu desagrado às mesquinhas intromissões do homem, ao aprontar uma horda de mutações de radiação — formigas, aranhas, gafanhotos e dinossauros — para descarregar sua vingança e ameaçar heroínas atarantadas.

Foi durante esse período de pós-guerra que foguetes e viagens espaciais ganharam a respeitabilidade e a atenção do público. Menos respeitável porém mais intrigante, era a nova obsessão com objectos voadores não identificados (OVNIs). Em Julho de 1947, um homem de negócios, que voava em seu avião particular sobre os Montes Cascade, no nordeste dos Estados Unidos, alegou ter visto nove objectos em forma de disco, atravessando o céu à sua frente. Não



eram aviões e deslocavam-se; disse ele, como um «pires rodopiando na água». Esse incidente foi a primeira de muitas e muitas «visões» de coisas no céu — discos, charutos, luzes, bolas de fogo — e a expressão **disco voador** pegou. Os discos (OVNIs) eram naves interestelares lançadas por seres estranhos (seriam mesmo? O debate avoluma-se). Fosse lá o que fosse, a ideia de seres de outros planetas, incrivelmente adiantados e possivelmente hostis, a perambularem tão perto de casa, logo passou a fazer parte do temor e da cultura populares. E Hollywood abocanhou-a. Marcianos hostis substituíram índios no oeste bravo, como os bandidos da tela cinematográfica.



«Flash Gordon»

## A IDADE DE OURO

Junto com tais exercícios de imaginação surgiram os primeiros filmes realmente espaciais. Com alguma tentativa de rigor científico, tripulantes de mandíbulas de ferro eram focalizados vivendo na primeira estação espacial ou fazendo a primeira viagem à Lua, a despeito de choques de personalidade, acidentes e o monstro ocasional. Afinal, em filmes como **Destination Moon** (Destino à Lua), 1950, e **The Conquest of Space** (A Conquista do Espaço), 1955, os espectadores puderam ver naves-foguetes arrojando-se para os astros ou figuras com vestes espaciais pisando na superfície de outros planetas.

É quase certo que o melhor desses filmes foi **Forbidden Planet** (Planeta Proibido), 1956. Com a ação transcorrendo centenas de anos no futuro, **Forbidden Planet** tratava da tripulação de uma nave espacial que investiga o destino de uma expedição perdida em outro sistema solar. O filme combinava os ingredientes da ficção científica com a trama de **The Tempest** de Shakespeare. O elenco incluía um mago à maneira de Próspero e sua inocente filha, com Ariel como robô loquaz e Caliban como um monstro invisível, ao passo que a ilha mágica de Shakespeare transformara-se num planeta cor de rosa e de céu esverdeado na órbita da estrela Altair.

Filmes de OVNI também floresceram na década de 1950. Era típico de realizações como **War of the Worlds** (Guerra dos Mundos), 1953, ou **Earth vs. the Flying Saucers** (A Terra Contra os Discos Voadores), 1956, que naves estranhas aterrissassem, ignorassem as boas-vindas dos humanos e passassem então, metodicamente, a devastar a Terra, cidade por cidade. As tentativas para deter tais seres (inevitavelmente horrendos) resultariam inúteis — polícia, exército e até bomba atômica, nada exercia o menor efeito sobre a tecnologia superior dos alienígenas. Só no último minuto era que cientistas descobririam o calcanhar de Aquiles dos monstros, quando, num violento final, a humanidade emergiria vitoriosa e a Terra era poupada até a próxima vez.

**The Day the Earth Stood Still** (O Dia em Que a Terra Parou), 1951, fez uma imagem mais respeitosa dos visitantes extraterrenos. Nesse filme, um solitário



disco prateado penetra na atmosfera terrestre e pousa, numa tarde de verão, em Washington, D. C.. A tripulação consiste de um único ocupante, um honrado habitante de outro mundo, chamado Klaatu, que lança um ultimatum: o mundo terá de resolver suas brigas e acabar com a corrida por armas atômicas. Se não o fizer, ele Klatu, a destruirá, para que a bárbara raça humana não se torne uma ameaça à comunidade civilizada da galáxia. Uma figura nobre e que lembra muito a de Cristo, Klatu (interpretado por Michel Rennie) burla a polícia e se instala, incógnito, numa pensão de Washington, de onde observa como vive a raça humana. Mais tarde, só para mostrar seu poder, ele paralisa todas as máquinas do mundo. No final ele é atingido por balas do exército, mas um robô restaura-lhe a vida e ele deixa a Terra em sua nave prateada, fazendo-nos bem imaginar que tipo de impressão terá a galáxia depois do miserável tratamento que dispensamos ao seu emissário.

Com esses e muitos outros títulos de menor importância, os anos 50 foram a idade de ouro dos filmes de ficção científica. Feitos com pequeno orçamento e destinados com endereço certo a um indiscriminado mercado de crianças e jovens, tais filmes eram de conteúdo primário mas desbravador de mentalidades. O tom inocente e paternal dos filmes infantis «oficiais» já não dizia muita coisa depois que foi atacado pelo Monstruoso Caranguejo Gigante do Espaço Cósmico. Na pior das hipóteses, esses filmes — e eram lançados às dezenas pelo verão — desempenharam a necessária função social de encorajar fascinados casais na plateia a se darem as mãos.

Entretanto, mesmo o melhor desses filmes deixou algo a desejar como objectos de arte. Tramas e diálogos raramente ultrapassavam o nível de inteligência de uma criança de dez anos, e de ordinário os valores de produção eram batidos. Os efeitos especiais quase sempre mostravam sinais denunciadores do processamento em laboratório, que se exigia para a superimpressão de uma imagem (a heroína, por exemplo) sobre outra (um campo estelar). Ver nem sempre significava acreditar. Ao cabo de uma década de tais produções, o ciclo de ficção-científica-e-horror desgastou-se. Nenhuma espaçonave pendurada por uma corda poderia competir com as fotos e os filmes admiravelmente belos que astronautas reais traziam de volta à Terra. E à medida em que as viagens espaciais se tornavam cada vez mais ambiciosas e sensacionais, o espaço sideral fictício praticamente sumiu das telas.

## 2001 E MAIS ALÉM

A coisa permaneceu nesse pé até meados da década de 1960, quando o realizador Stanley Kubrick passou a interessar-se pelos céus. Director talentoso, inteligente e de obstinada independência, Kubrick adquirira fama com um cáustico filme contra as guerras, *Paths of Glory*, 1957, passando durante a Primeira Grande Guerra e feito quando ele contava apenas 29 anos de idade. Em 1964, consolidou sua carreira com *Doctor Strangelove*, uma comédia macabra na qual o mundo descambava pavorosa e irresponsavelmente para uma guerra nuclear. O enorme sucesso popular e de crítica desse filme induziu os estúdios da MGM a dar liberdade artística e financeira a Kubrick para seu projecto seguinte.

O resultado dessa liberdade e de três anos de produção secreta na Inglaterra foi *2001: A Space Odyssey* (2001: Uma Odisseia no Espaço), 1968. Um dos filmes mais bem acabados e inegavelmente originais de todos os tempos, *2001* desenrola-se lenta e impessoalmente, mais como uma sucessão de murais do que como um filme de aventura. Há quatro milhões de anos, segundo *2001*, semi-deuses visitaram o Sistema Solar, deixando como enigmáticos «cartões de visita» diversos monólitos negros em testemunho de sua passagem. Depois de nos mostrar antropóides no deserto africano há quatro milhões de anos, Kubrick avança no tempo para mostrar os descendentes dos símios — os colonos do espaço e astronautas do século vinte e um.

Uma expedição espacial é organizada para descobrir a fonte dos monólitos. Em seu mal-fadado fim perto do planeta Júpiter, o único astronauta sobrevivente vê-se transportado como por encanto a outro trecho da galáxia, onde finalmente se depara com as entidades divinas (nunca mostradas na tela) que o transformam na etapa seguinte da evolução: uma criança. «A transcrição do símio para o anjo completa-se», disse Kubrick à guisa de explicação. Mas o portentoso e místico final de *2001* desnoiteou e intrigou críticos acostumados a exposições mais lineares.

Não se registou, entretanto, controvérsia alguma sobre os magníficos efeitos especiais de *2001*. Até que enfim o espaço cósmico se parecia com espaço



cósmico: uma imensidão negra pontilhada de estrelas, através da qual viajava uma enorme e esbranquiçada espaçonave. A majestosa lentidão das coisas flutuando na Eternidade era algo de impressionante e melancólico ao mesmo tempo, e estilisticamente o filme exerceu grande influência. Mas o enredo de Kubrick, combinando imagens da era espacial com filosofia hermética e quase teutónica, não era exactamente o que as plateias mastigadoras de pipocas de anos anteriores tinham em mente, quando viam o Caranguejo Monstro e sonhavam com o proverbial e «bom» filme de ficção científica.

## UMA NOVA GERAÇÃO DE CINEASTAS

Dois dos adolescentes precoces que faziam parte desse tipo de plateia chamavam-se George Lucas e Steven Spielberg. Durante a meninice transcorrida nas décadas de 1950/60, tanto Lucas (na Califórnia) como Spielberg (em Nova Jersey e no Arizona) eram viciados em cinema. Lucas cresceu e logo desabrochou num brilhante aluno da escola de cinema da Universidade do Sul da Califórnia. Já Spielberg aprendeu cinema sozinho, e foi tão bom professor de si mesmo que por força de uns poucos filmes feitos em casa foi contratado, antes dos 21 anos, para dirigir espectáculos para uma rede de televisão.

Os dois tinham talento de sobra, e ingressaram na indústria cinematográfica ao mesmo tempo (por volta de 1970), quando os produtores andavam quase desesperadamente à procura de jovens realizadores que pudessem se entrosar, na penumbra das salas de projecção, com as platéias novas e mais sofisticadas. Com Lucas e Spielberg os produtores acertaram numa lotaria. Os primeiros filmes de ambos os directores fracassaram, mas o segundo de Lucas, **American Graffiti** (1973), uma visão nostálgica de sua vida juvenil na Califórnia, somou somente enorme popularidade junto aos espectadores jovens. O segundo filme de Spielberg foi **Jaws** (Tubarão), 1975, que até o aparecimento de **Star Wars**, foi o campeão absoluto de bilheteria em todos os tempos.

Com esses dois sucessos por baixo do cinturão, Lucas e Spielberg integraram-se à nova e jovem elite de directores cinematográficos dos EUA, cujos méritos em anos recentes fizeram deles o procuradíssimo escol de Hollywood. Essa confraria inclui Francis Ford Coppola, 39 anos, que fez os dois **The Godfather**; Martin Scorsese, 35 anos, que dirigiu **Mean Streets** em 1973 e **Taxi Driver** em 1976; e Brian De Palma, 38 anos, o realizador de **Carrie** em 1976; e de **The Fury** em 1978. Pelo menos enquanto lhes durar o sucesso, eles podem tranquilamente fazer o tipo de filmes que querem fazer. E ainda bem que o gosto deles se inclina para filmes de acção, de bom estilo e bem acabados que atraem as platéias como um ímã. O compromisso desses directores é, em última análise, menos com a Verdade ou com uma visão pessoal da vida do que com a mera fascinação pela inventiva cinematográfica. De resto, poderá ser-lhes difícil comentar a vida em amplitude, já que grande parte de suas vidas transcorreu dentro de salas de cinema.

## QUE ACONTECEU À PRINCESA LEIA ?

Para Spielberg, um fascinado pelos OVNI's, **Close Encounters** era um projecto há muito acalentado. Lucas, por sua vez, sempre quis fazer uma versão completa de **Flash Gordon**, porém nunca conseguiu comprar os direitos. Em vez disso, dispôs-se a trabalhar num projecto próprio, uma aventura espacial definitiva. Uma aventura que abrange uma galáxia e que inclui guerra civil, perseguições e batalhas espaciais, coragem e heroísmo, vilões mascarados e princesas em risco de vida...

O que nos traz de volta à Princesa Leia. Que lhe aconteceu? Quem está ganhando a Guerra nas Estrelas?

Como o leitor há de se lembrar, a impetuosa Princesa havia sido capturada por Darth Vader, o Sinistro Soberano de Sith, e estava sendo cruelmente interrogada a bordo da gigantesca nave de Vader, o «Astro da Morte». Mas Vader não dera importância a dois robôs do séquito da Princesa. Escapulindo da nave capturada, os robôs lançam mão de um «salva-vidas» espacial para caírem de pára-quedas num planeta deserto das vizinhanças. Ali eles juntam forças com um jovem destemido, com um piloto espacial mercenário, com um co-piloto espacial não-humano de mais de dois metros de altura, e com um simpático mágico barbudo (personificado com mestria por Alec Guinness) que proclama a religião galáctica — a Força mística e consoladora — brandindo uma espada de «laser».





«A Guerra das Estrelas» de G. Lucas

Juntos, os seis tratam de resgatar a Princesa — mas não, é óbvio, sem algumas bravatas de permeio. Travam tiroteio com tropas Imperiais; escapam de estrela em estrela sob a perseguição de belas naves; por pouco não são exterminados num colossal depósito de sucata; e acabam virando heróis quando participam no assalto culminante ao «Astro da Morte».

A Princesa é resgatada e, nem é preciso dizer, dali por diante todos vivem felizes.

Esse divertido absurdo acontece numa galáxia absolutamente convincente, no meio de cenários maravilhosos, culturas estranhas, flora e fauna exótica, e majestosas frotas de espaçonaves. A mísera pobreza visual dos tempos de Flash Gordon estava suficientemente vingada.

Lucas manipula o material virtualmente absurdo com leveza e convicção. «Tudo decorre dos trancos e barrancos do período de minha formação», diz ele. «O enredo é simples — o bem contra o mal — e o filme pretende ser a soma de todas as coisas divertidas de que me lembro». E observa que *Star Wars* contém «muita coisa extraída de *westerns*, da mitologia e de filmes de samurais. Não é como um sorvete de um só tipo, mas antes como um enorme *sundae*».

Por que o espaço? A revista *American Film* Lucas declarou que «já não dispomos do Oriente Misterioso, de ilhas de tesouro nem de gente que marche para estranhas aventuras. Mas no espaço existe um mundo bem maior, bem mais misterioso e mais interessante do que qualquer coisa aqui em baixo. Mal começamos a dar o primeiro passo e já podemos dizer: Veja! Isso se passa ali a trilhões de quilômetros. Pode-se ir a qualquer parte e aterrissar em qualquer planeta».

O que Lucas tem feito com essa liberdade, a liberdade da ficção científica, é utilizá-la como uma árvore de Natal na qual pendura as convenções de



todos os géneros no capítulo da aventura. A batalha no navio do pirata, o castelo do mal, a acção rápida, tudo isso compõe o «enorme **sundae**». E grande parte do proposto divertimento do filme provém do reconhecimento dessas veneráveis convenções, surrealisticamente transplantadas para o espaço sideral.

A cena mais famosa do **Star Wars** ocorre no bar de uma estação espacial, aonde vão os heróis à procura de um piloto que os transporte a outro planeta. Já estivemos nesse lugar antes; o bar é um descendente do bar de valentões em qualquer «western» ou filme de aventuras, um amontoado de fregueses abrutalhados com cicatrizes na cara e violência no coração.

Mas o bar de **Star Wars** é, de todas, a mais sórdida das espeíuncas. Refestelados dentro dele estão os personagens mais feios e sinistros de uma dúzia de mundos — seres extraterrenos com pele de animal, escamas, garras e olhos múltiplos — todos a beber de mau humor e loucos por uma briga. Essa justaposição do familiar com o não familiar é gratificante, e o maior deleite de **Star Wars**, reside em tais justaposições.

Poder-se-ia afirmar que o deleite a ser derivado de se assistir a velhos filmes assim reciclados em novos é, afinal de contas, restritivo. Mas os «trancos e barrancos» da mentalidade de Lucas, saturada de cinema, parecem ser também os trancos e barrancos da mentalidade das platéias de todo o mundo. E a julgar pela popularidade sem precedentes de **Star Wars**, essas platéias gostam obviamente de que isso lhes seja lembrado. Nas mãos de Lucas tanto o material velho como o novo tem uma qualidade fresca e encantadora. Mas só o tempo dirá se as programadas sequelas de **Star Wars** serão capazes de transferir o mesmo frescor para novas aventuras planetárias.

### ESTRELAS EM NOSSOS OLHOS

Ao contrário de **Star Wars**, **Close Encounters of the Third Kind** não precisa valer-se da história do cinema para suas visões. Em vez de seguir o clássico entrecho com que Hollywood tratava os discos voadores, o director Spielberg foi inspirado a dar a seu filme o espírito dos reais incidentes, reportados sobre os OVNI's ao longo dos anos a partir de 1947. Como os OVNI's noticiados, os objectos de **Close Encounters** são estranhos e belos, assustadores mas nunca malévolos. Formas multicoloridas de luz pura, eles surgem não se sabe de onde, pairam no ar e, como lontras, cabriolam no céu antes de se precipitarem novamente dentro da noite. Ainda como na vida real, os deslumbrados observadores de **Close Encounters** percebem que testemunharam algo de extraordinário acontecendo no céu. Mas o quê? Por quê? Ninguém sabe.

Muito menos Roy Neary, o Homem Comum do filme cuja camioneta de reparos de electricidade é paralisada por um OVNI na noite de Indiana. Grande parte de **Close Encounters** concentra-se na heróica frustração de Neary ao tentar decifrar o acontecimento semi-religioso que de abrupto entrou na sua vida sem convite. Ele não consegue compreendê-lo, e de repente ninguém o compreende tão pouco, nem seus patrões (que o despedem), nem a mulher e os filhos (que o abandonam) e nem as autoridades que têm por dever investigar relatos sobre os OVNI's. Todos são adultos demais e de mentalidade rasteira demais para admitirem a possibilidade da visão de Neary. Assim, cada vez mais perplexo, Neary perde tudo aquilo que compunha sua antiga vida, mesmo quando se dirige inconscientemente para o segredo de **Close Encounters**, que Spielberg retém com muito cuidado para ele e para nós.

Esse segredo (no filme, guardado cuidadosamente pelo Governo dos EUA por razões diplomáticas) consiste no facto de que os OVNI's estão dando a entender, via rádio, que estão na iminência de fazerem uma aterrissagem oficial e histórica. Aqui estão eles! Neary desconhece o segredo, mas a sua busca leva-o ao ponto certo de aterrissagem, no mais remoto das montanhas de Wyoming. E na noite final do filme, as grandes naves de outros mundos surgem em majestosa e coreográfica formação de luzes ofuscantes, enquanto lá em baixo os terrestres, de olhos recamados de estrelas, contemplam em êxtase. A última de todas, a grande nau-capitã ofusca de luzes, deixa-se mostrar e desce. Os seres extraterrenos a bordo revelam-se à raça humana.

Uma nova era começou. As duas espécies entreolham-se timidamente. Quando o nau-capitã está prestes a partir, os alienígenas recebem Neary e uns poucos outros como representantes da raça humana. Neary incorpora-se aos visitantes, e o que vemos dele pela última vez é sua figura jovial subindo a rampa de acesso à nave, inundado de intenso brilho.

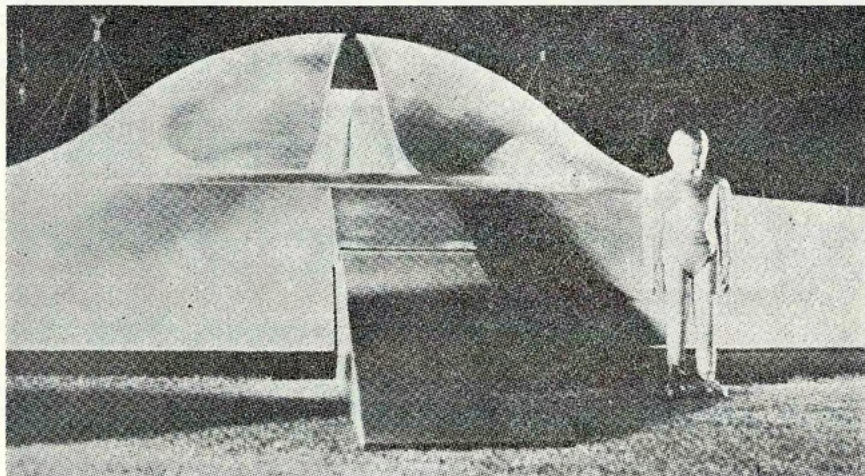
É um final de forte transcendência para um filme que começou na su-



burbana Indiana. Alguns críticos queixaram-se de que a ascensão de Neary ao Reino do Espaço representa a forma mais larvar de religiosidade — o culto a um kitsch Ignoto Galáctico como uma cálida, confortante e fácil Resposta a Tudo. Não é preciso resolver os problemas, levanta-se esse argumento. Tudo o que se tem a fazer é estar em Wyoming na noite certa.

Foi a Ciência que corrigiu as más notícias sobre a situação humana. É inegável, disse a Ciência, que a humanidade foi colocada num grão de pó na Eternidade. Mas foi-lhe prometido como consolo um próprio e constante progresso incremental, o progresso das máquinas e dos conhecimentos.

Por volta de meados do século vinte o nosso romance com a Ciência chegou ao fim. As suas contribuições são aceites hoje sem nenhuma gratidão, pois a sua força meteu medo. Mas a fé comporta-se como uma válvula de escape. E numa lavagem cultural de conhecimentos científicos (e pseudo-científicos) emergiu a noção de que, ainda que Deus não exista, será que existem... seres divinos? Seres de outros mundos, a milhões de anos à frente de nós em evolução e conquistas, capazes de fazer coisas que mal podemos imaginar. E seres tão adiantados e



«O Dia em que a Terra Parou»

possuidores de tão incrível tecnologia teriam progredido muito além do pecado e do sofrimento — como protótipos de sabedoria e de benevolência.

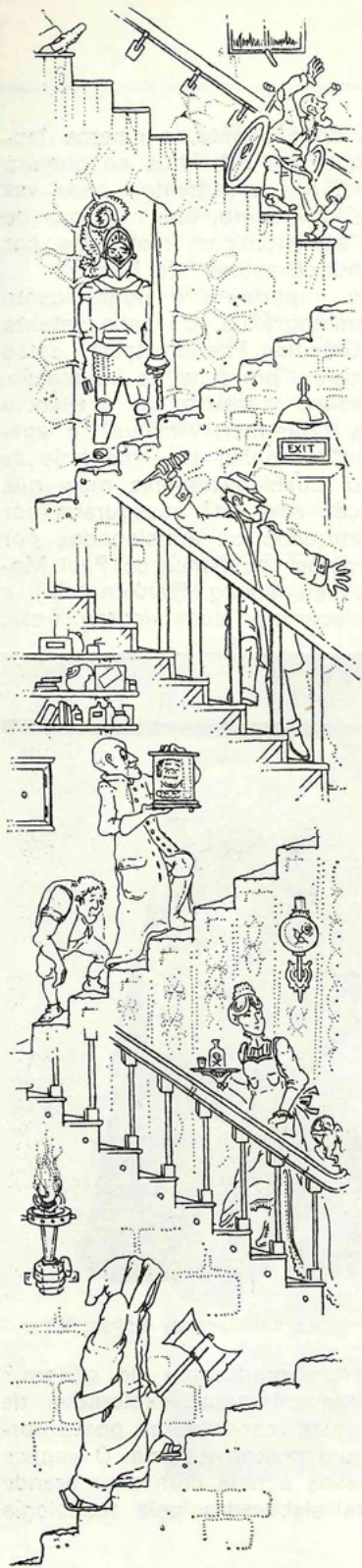
Tanto **2001** como **Close Encounters** baseiam os seus enredos nessa suposição. De facto, **2001** está tão portentosamente agarrado à ideia da superioridade de seus seres que seus humanos do século vinte e um parecem perfeitamente inferiores — e um tanto stúpidos. **Close Encounters**, entretanto, versa afectuosamente sobre nós, sobre a vida comum e laboriosa de adultos na qual Neary e muitos outros de nós acabamos, confusos, desligados e vagamente insatisfeitos. É típico que, durante uma determinada visita de um OVNI, uma mulher se mostre aterrorizada com a luminosidade e o barulho esmagadores, enquanto que seu filho de cinco anos de idade exulta de felicidade e de encantamento; o filme não deixa dúvidas sobre qual dos dois está certo, parecendo afirmar que perdemos o deslumbramento infantil e o deleite pelo miraculoso. Reconquistar esse deslumbramento é uma saída para a rotina do dia-a-dia da vida.

Sem dúvida, é de utilidade contar com algo miraculoso lá em cima para estimular esse deslumbramento. Pode ser que na vida real não existam milagres, mas no filme de Spielberg eles existem com certeza. Graças ao departamento de efeitos especiais, naquela noite luminosa dos OVNI's, o transcendental e o mundano estão irremediavelmente unidos. O resultado deixa-nos entusiasmados e com estrelas nos olhos. As maravilhas de **2001** e de **Star Wars** estão a milhares de anos-luz à frente. Mas assistindo ao final de **Close Encounters** vemos, literalmente, a sabedoria e a benevolência cruzando nossos próprios céus e preparando-se para aterrisar.

In Revista Diálogo — 1978

ARTHUR HAUPT





## **cinema fantástico anos 80**

por alain petit  
(EXCLUSIVO CINEMA NOVO)



No que se torna, no começo dos anos oitenta, o cinema fantástico? Uma evidência se impõe logo que nos referimos ao número de filmes concebidos estes últimos anos, aos orçamentos cada vez mais importantes atribuídos às produções do género, aos números de negócio (frequentemente) muitas vezes astronómicos, realizados por certos produtos — o cinema fantástico nunca esteve tão bem.

A última década revelou-se muito importante e determinante das tendências actuais do fantástico cinematográfico. Os anos setenta viram desaparecer as grandes séries (Drácula, Frankenstein), estas últimas tendo-se eliminado por vontade delas, por falta de inspiração, esvaneceu-se o género gótico com o desaparecimento, ou o silêncio das companhias britânicas especializadas (Hammer, Amicus) e apagar-se as cabeças de cartaz do género. Christopher Lee vira hoje as costas aos seus amores passados, Peter Cushing não faz mais que muito episódicas aparições e a substituição não está assegurada por ninguém. Os grandes mitos foram desnaturados ou aprisionados por paródias mais ou menos ferozes, devastadoras (os filmes de Paul Morrissey) ou respeitáveis (Mel Brooks e o seu Young Frankenstein) e têm bastante dificuldade em se reestabelecer das suas «correções».



«O Caminho das Estrelas» de Robert Wise

Mas quais são então hoje os temas predilectos do género? São temas, na maioria, preexistentes, frequentemente explorados de há longa data pelos cineastas do insólito, mas respostas ao gosto corrente, actualizados por uma óptica de factura muito moderna. O «space opéra», em primeiro lugar, invadiu os nossos ecrãs com uma grande quantidade de trucagens prodigiosamente elaboradas pela tecnologia



das fábricas de sonhos hollywoodianos — STAR WARS que pelo seu carácter muito tipo banda desenhada presta directamente homenagem à ficção-científica dos anos trinta, ALIEN que retoma um tema ultra-clássico da S. F. americana dos anos cinquenta e metamorfoza-se em filme pesado, STAR TREK, ilustração cinematográfica muito audaz de um sucesso televisivo sem precedente, são os mais notórios exemplos.

Os mortos vivos continuam a fazer receita e, desde o memorável NIGHT OF THE LIVING DEAD de George A. Romero, não cessaram de aparecer nos nossos ecrãs. Este mesmo Romero acaba de nos oferecer um muito sangrento DAWN OF THE DEAD, (enquanto esperamos a terceira parte do tríptico — DAY OF THE DEAD) cujo sucesso fenomenal inspirou um violento ISLAND OF THE LIVING DEAD de Lucio Fulci.

Também dentro do mesmo tema citemos ainda o aterrorador SHIVERS de David Cronenberg (grande especialista do horror cirúrgico, (ver THE BROOD) que aborda de uma maneira subjacente, o perigo das doenças venéreas.

Invasores conhecem um novo interesse, quer se trate de extraterrestres — (INVASION OF THE BODY SNATCHERS, inquietante e luxuoso «remake» do filme de Don Siegel), da revolta de crianças cruéis (o excelente LOS NINOS, de Narciso Ibanez Señorador), ou de contactos com extraterrestres belicosos (DEMON de Larry Cohen,



«Encontros Imediatos do 3.º Grau» de S. Spielberg



que nós faz descobrir um messias do mal vindo das estrelas), ou pacifistas (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, de S. Spielberg).

A Ecologia é igualmente usada nos filmes tão diversos como JAWS, de Spielberg, LONG WEEK END, do australiano Colin Eggleston ou o prodigioso filme apocalipse de Peter Weir (THE LAST WAVE).

A violência conheceu, nestes últimos anos, o seu paradoxo com as pequenas obras-primas do sórdido e do terror sujo que são TEXAS CHAINSAW MASSACRE (sem dúvida um dos três filmes mais importantes da década!) e EATEN ALIVE ambos do americano TOBE HOOPER. Os sucessos incontestáveis têm, infelizmente, suscitado um número incalculável de más imitações de um gosto duvidoso e ideologicamente suspeitos, tais como o ignóbil THE HILLS HAVE EYES de Wes Craven ou o de todo medíocre DAY OF THE WOMAN de MEIR ZARCHI. Na mesma veia (sic!) sangrenta, seria injusto deixar em silêncio os pesadelos ensanguentados do especialista italiano Dario Argento, grande «padre» do «Thriller», discípulo de Mario Bava e William Irish. Muito mais à vontade no suspense policial (PROFONSO ROSSO) que no fantástico (o recente e decepcionante INFERNO), Argento ofereceu-nos contudo, uma autêntica obra-prima do género com SUSPIRIA. De outros «Thrillers» mais ou menos «grand guignol» fazem data na história do cinema de angústia — SISTERS de Brian de Palma e o inquietante HALLOWEEN de John Carpenter que encontra inspiração no irracional mais puro.

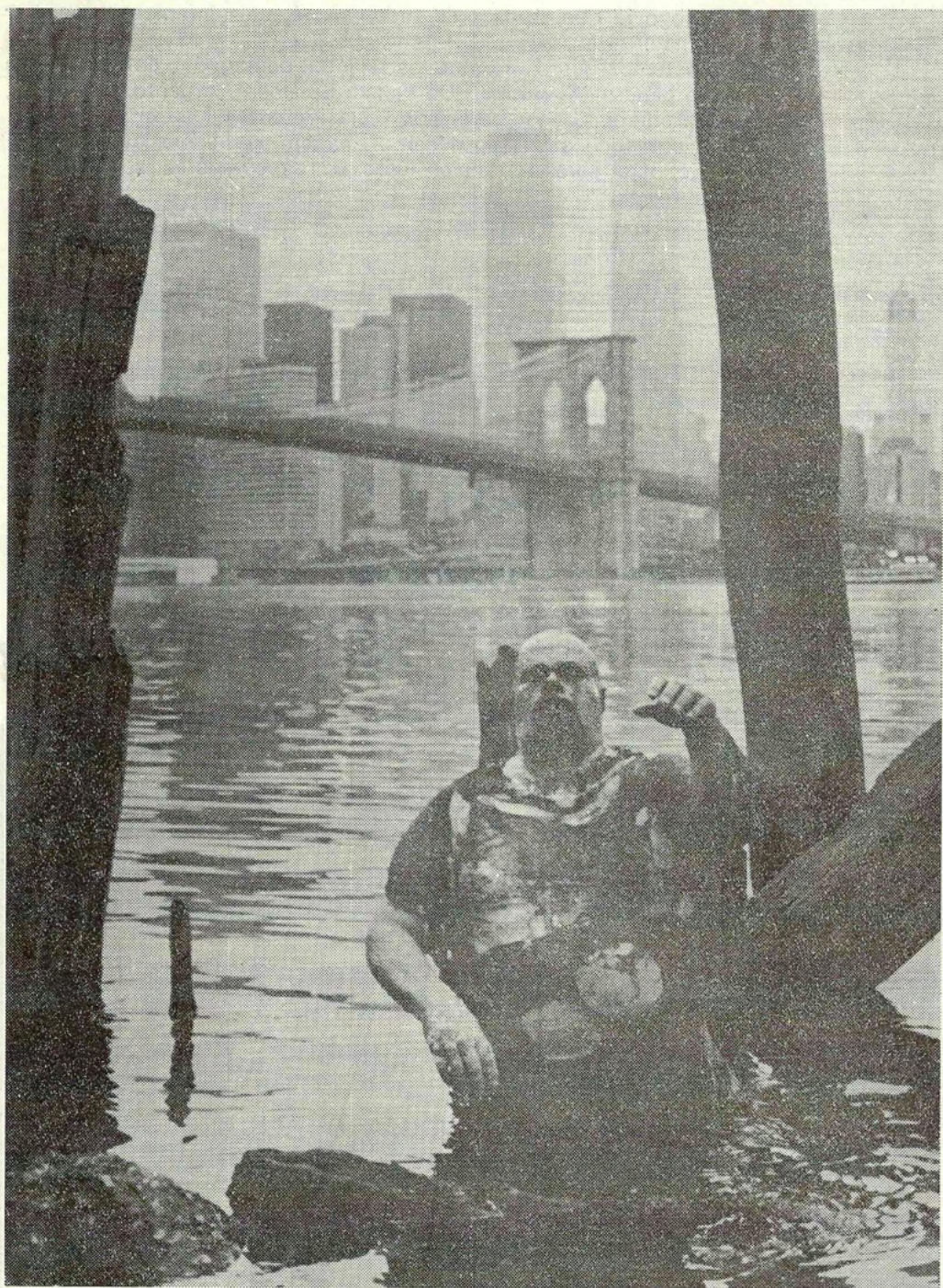
Uma outra grande tendência surgiu recentemente — a das obras pondo em relevo as faculdades paranormais de um ou vários heróis. Devemos a Brian De Palma duas das mais soberbas ilustrações deste novo tema (CARRIE e FURY) ao passo que sobre o mesmo assunto o australiano Richard Franklin realizou um memorável PATRICK.

O cinema fantástico serviu ao longo dos tempos como vasadouro público. Acompanhou as grandes mudanças sociais do século e nunca esteve tão florescente como durante os períodos de crise. Os períodos fastos (para o género) repartem-se também de igual modo em idades de ouro saídas da Alemanha dos anos vinte (o expressionismo), da América dos anos trinta (as grandes séries da Universal), da França sob a ocupação alemã, da Inglaterra dos anos 50-60. O fenómeno produziu-se, mais recentemente no território espanhol, mas muito poucas obras relevantes saíram daquela idade de ouro. O cinema fantástico responde com efeito, antes de tudo, às aspirações de um público, asfixiado por um contexto económico e social pouco sorridente. Este público reivindica um legítimo direito à evasão, à desorientação, resente a necessidade de conhecer os arrepios do desconhecido, do medo.

O fantástico dos anos oitenta não tem pátria — ele é universal. Ele pode florescer em qualquer país aquando de um único filme. Portanto, os mais interessantes produtos apresentados estes últimos anos emanam geralmente das indústrias cinematográficas americana, canadiana e australiana. Este último país afirma-se, por outro lado, de ano para ano, como um verdadeiro reservatório de novos talentos.

O cinema fantástico saiu do seu «ghetto» pela grande porta e soube progressivamente imiscuir-se, no resto da produção mundial, dita «normal». Ele conhece hoje os homens dos melhores programas e dos sucessos comparáveis aos outros filmes de prestígio de grande espectáculo. As maiores vedetas internacionais prestam-se voluntaria-





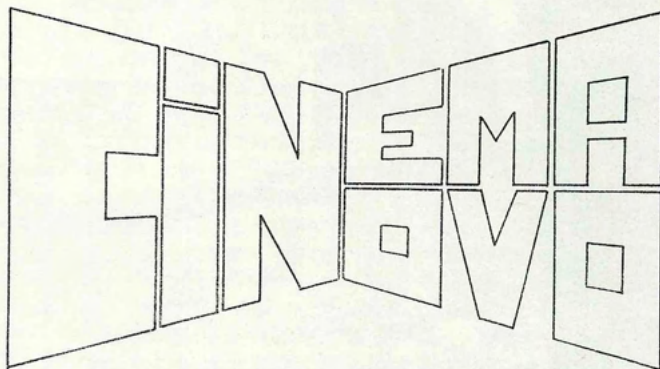
Zombie — «A invasão dos mortos vivos» de G. Romero



mente ao jogo já que, apesar de tudo, não é mais infamante aparecer em tais filmes.

Apostemos que com os novos talentos conjugados com os novos mestres do género (T. Hooper, De Palma, Spielberg, Argento, Carpenter, Coscarelli, Romero, Cronenberg, Bob Clark, Peter Weir e tantos outros), o cinema fantástico saberá guardar a imagem de marca com que se enfeita hoje, isto para um maior lucro de espectadores sedentos de sensações fortes.

ALAIN PETIT



*a sua única revista de cinema !*



## Fotocópias a 1\$00

- ✕ DUPLICAÇÃO
- ✕ HELIOGRAFIA
- ✕ PLASTIFICAÇÃO DE CARTÕES E FOLHAS
- ✕ ENCADERNAÇÕES
- ✕ CÓPIAS EM ACETATO
- ✕ CÓPIAS EM VEGETAL

PREFIRA COPIPRONTO EXIJA QUALIDADE

COPIPRONTO 1 — R. da Conceição, 80-Est. 4 - Telef. 21066 - (Gal. Malaposta)  
 COPIPRONTO 2 — R. do Bonjardim, 618-2.º s/4 - Telef. 22006 - (Ct.º com Bolhão)  
 COPIPRONTO 3 — Av. da Boavista, 292-1.º Trás - Telef. 698696 - (à Rotunda)

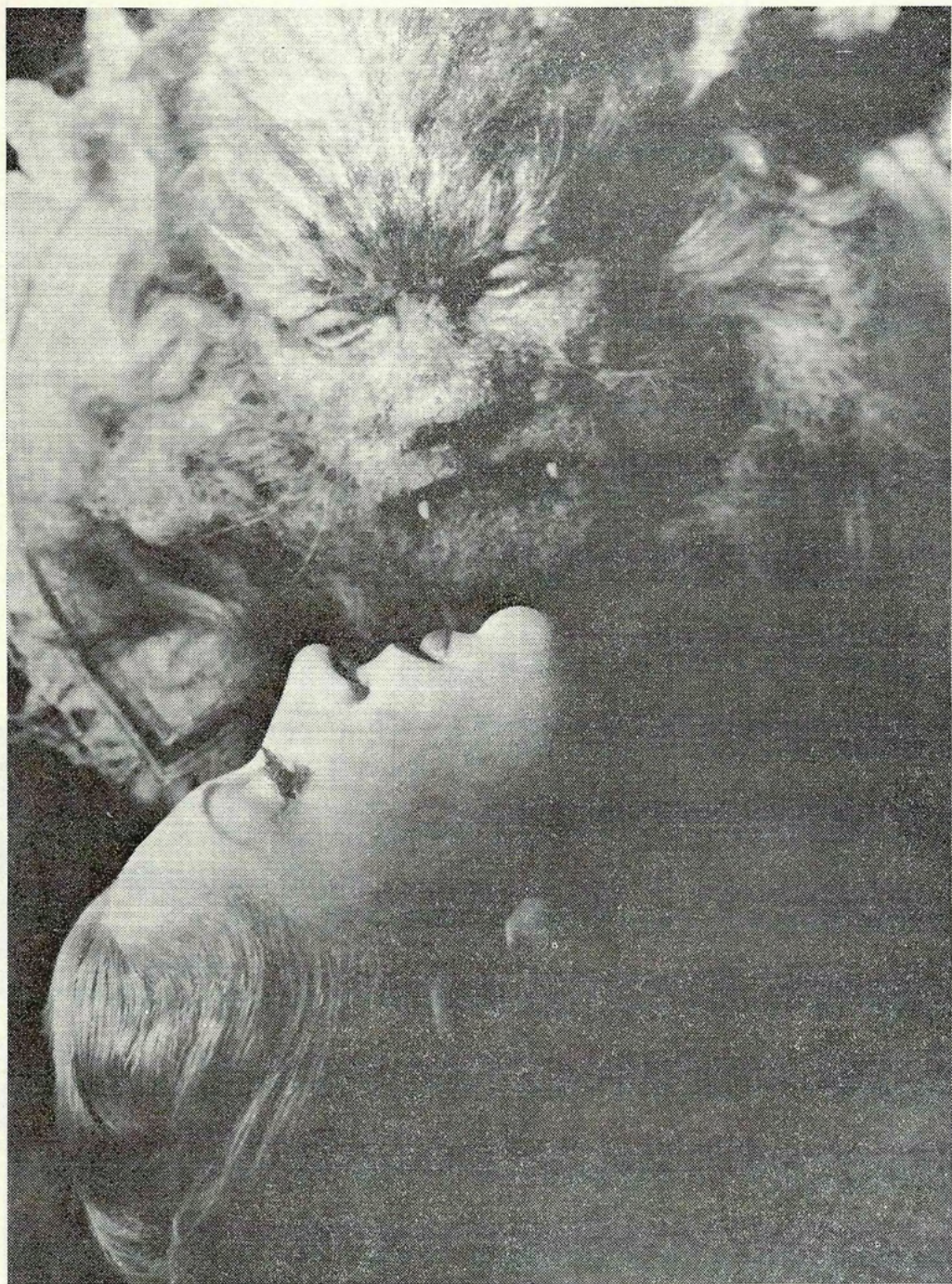




**impressões  
do fantástico  
falando com alain petit**

por  
beatriz pacheco pereira  
e  
mário dorminsk





«A Bela e o Monstro» de Jean Cocteau



## QUEM É ALAIN PETIT

- Crítico de cinema
- Fundador do «fanzine» «LA MASQUE DE LA MEDUSE» em 1970 (três números publicados)
- Colaborador nas revistas HORIZONS DU FANTASTIQUE, CREEPY, VAMPIRELLA (CINEMA BIS), CINEFANTASTIC (um número publicado) e MAD MOVIES
- Colaborador no argumento e diálogos em francês de quatro filmes do realizador espanhol Jesus Franco.

## SUCESSO

Pode-se dizer que actualmente o cinema fantástico chegou a uma apoteose. Nunca antes tinha tido tanto apoio do público, nem tantos filmes tinham sido exibidos nas salas. É assim actualmente um investimento rentável para os distribuidores — digamos que está a conhecer um sucesso rápido devido, em partes iguais, à qualidade do produto e à quantidade de dinheiro nele empregue. O sucesso do fantástico está especialmente baseado na ficção científica, e por isso vai beneficiar também outros campos, como o da literatura de ficção científica. Actualmente, há em França cerca de vinte colecções de livros dedicados ao tema da antecipação. Há também um surto de desenhistas e pintores do fantástico. Este entusiasmo crescente tem muito a ver com a crise social que a França e o mundo atravessa.

## AS PEQUENAS PRODUÇÕES

O problema do cinema fantástico, hoje em dia, é o problema das produções com pequenos orçamentos. Estes filmes, ou são colocados nas salas e chegam assim ao público, ou são pura e simplesmente esquecidos. E isto é agravado pelo facto de já quase não haver salas pequenas onde estes filmes eram tradicionalmente passados. Há cerca de dez anos, em

Paris, havia pelo menos cinco salas pequenas exclusivamente dedicadas ao fantástico — as maiores ainda não o exibiam já que não havia na altura produções caras com actores famosos. Presentemente as salas maiores estão na mão das grandes distribuidoras, tipo Warner Brothers, e, evidentemente, não arriscam em filmes de baixos orçamentos. As salas mais pequenas que ainda existem passam apenas filmes pornográficos. Por outro lado os Cineclubes e a Cinemateca Francesa passam ocasionalmente filmes fantásticos que nunca foram à censura e que nunca foram distribuídos. Mas são poucos e sempre os mesmos.

Para os que gostam do fantástico, a única hipótese são mesmo os festivais.

## OS FESTIVAIS

Há dois festivais em França — Arvoriaz e Paris.

O Festival de Arvoriaz é um festival de prestígio, reservado a uma certa elite e com personalidades convidadas. Distribuidores há que chegam mesmo a bloquear os filmes para os apresentarem em Arvoriaz. A selecção é muito severa e por isso os filmes que passam são de muito boa qualidade. São filmes que são exibidos depois com muito sucesso.

Poucos trunfos ficam ao festival de Paris. Contudo é lá que se vêem





CARL LAEMMLE presents

**KARLOFF** and **BELA LUGOSI** in  
"The **BLACK CAT**"

with  
DAVID MANNERS • JACQUELINE WELLS •  
LUCILLE LUND • EGON BRECHER • HARRY CORDING  
HENRY ARMETTA • ALBERT CONTI • LOUIS ALBERNI

SCREEN PLAY BY  
PETER RURIC

DIRECTED BY  
EDGAR G. ULMER

PRODUCED BY  
CARL LAEMMLE JR.

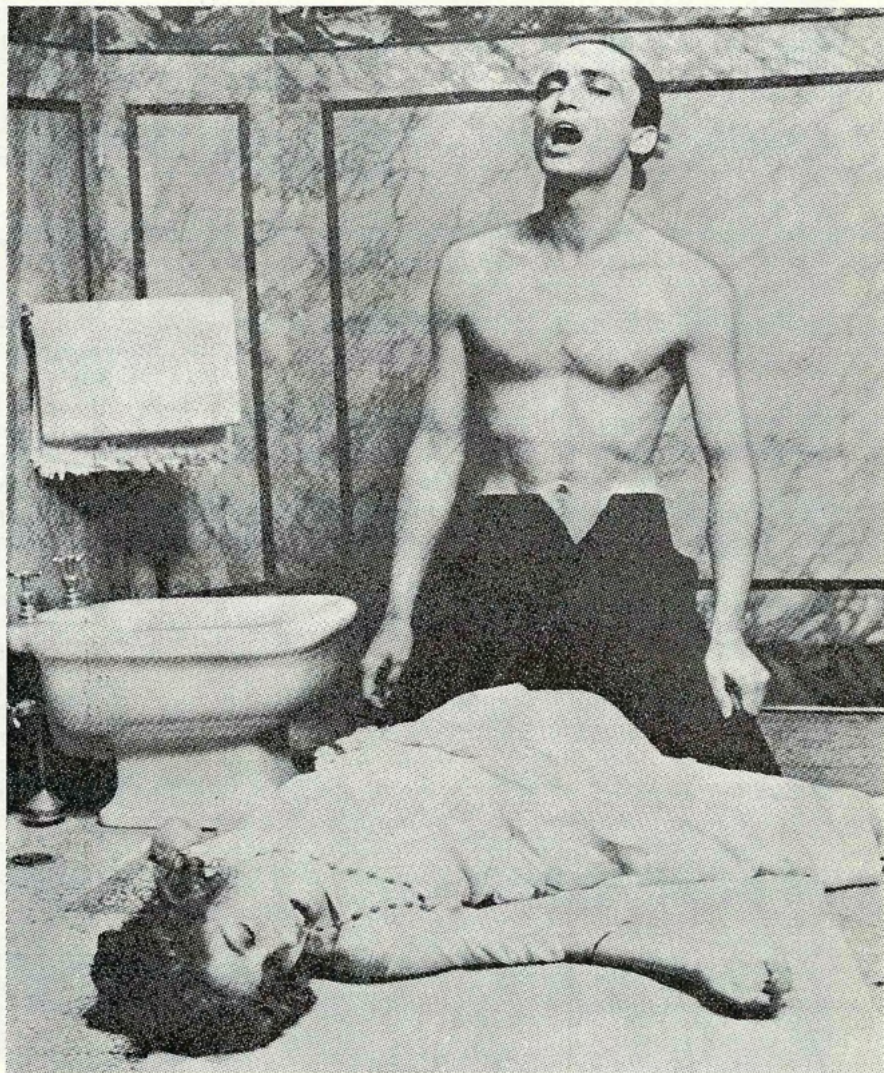
A **UNIVERSAL PICTURE**



filmes que, embora menos comerciais, têm muitas vezes grande interesse. E como o leque de filmes é maior, é em Paris que se aprecia verdadeiramente a produção mundial. Mas os grandes êxitos passam todos em Arvoriaz. A CASA DAS JANELAS QUE RIEM que é um filme não muito acessível ao grande público, passou em Paris, por exemplo, e teve o prêmio da crítica.

## O PÚBLICO

Os amadores do fantástico eram, há uns anos atrás, considerados débeis mentais, por gostarem de se isolar numa sala pequena para verem «aqueles filmes». As coisas melhoram muito, sobretudo devido ao festival de Paris, que começou há cerca de 12 anos. Os jornais e a televisão começaram, a propósito do festival, a



«Sangue virgem para Drácula» de Paul Morrissey e Andy Warhol



falar do fantástico e a revolução dos costumes também o veio beneficiar. Em 1968, sobretudo, houve uma grande evolução no gosto do público.

## AS REVISTAS

A França foi o país pioneiro na abordagem do fantástico numa perspectiva crítica.

A revista «Midi-minuit Fantastique» fundada em 1961 foi a primeira revista especializada, e a primeira a falar de Terence Fisher. Este realizador era constantemente derrotado em todas as críticas que saíam nos jornais. Foi preciso um punhado de corajosos que declarassem alto e bom som que o que Fisher realizara eram efectivamente obras-primas. A partir do sucesso que a revista teve surgiram outras, os «fanzine» (revistas policopiadas e normalmente agraçadas). Mas «Midi-minuit Fantastique» foi o ponto de partida para o estudo do cinema fantástico como elemento de cultura.

Os «fanzines» não conseguem grande impacto junto do público. São iniciativas individuais. Eu também fundei um, em 1970 com mais três amigos que, por sua vez, mais tarde fundaram outros.

Actualmente há um «fanzine» que, sendo obra de uma só pessoa, Jean Pierre Putters, tem grande qualidade dos seus textos e existe há já muito tempo. Tem agora cerca de dezoito números publicados. Repare-se que normalmente apenas saem, três ou quatro números de cada «fanzine». É muito difícil vender uma revista deste tipo e as pessoas desencorajam-se. «Mad Movies» é outro «fanzine» que conseguiu sobreviver à custa da sua informação cuidada.

## PRODUÇÃO DE FILMES FANTÁSTICOS EM FRANÇA — JEAN ROLLIN

Não há cinema fantástico francês. Um homem apenas, tem defendido

encarniadamente e a expensas próprias, a produção de filmes fantásticos. Trata-se de Jean Rollin. As dificuldades que enfrenta em cada filme, são enormes, mas é um realizador verdadeiramente apaixonado pelo fantástico. Os distribuidores não o apoiam embora os seus filmes tenham já um público certo. Jean Rollin é o iniciador dum fantástico de terror, (ex. LES RAISINS DE LA MORT) contrastante com o fantástico de cariz romântico que esteve em voga na França dos anos 40 e cujo expoente mais conhecido foi LA BELLE ET LA BÊTE. Este tipo de filmes foi o resultado do desejo de evasão do após-guerra e isto explica por que o fantástico de terror não chegou a ser abordado nessa época.

## O QUE É VERDADEIRAMENTE O FANTÁSTICO

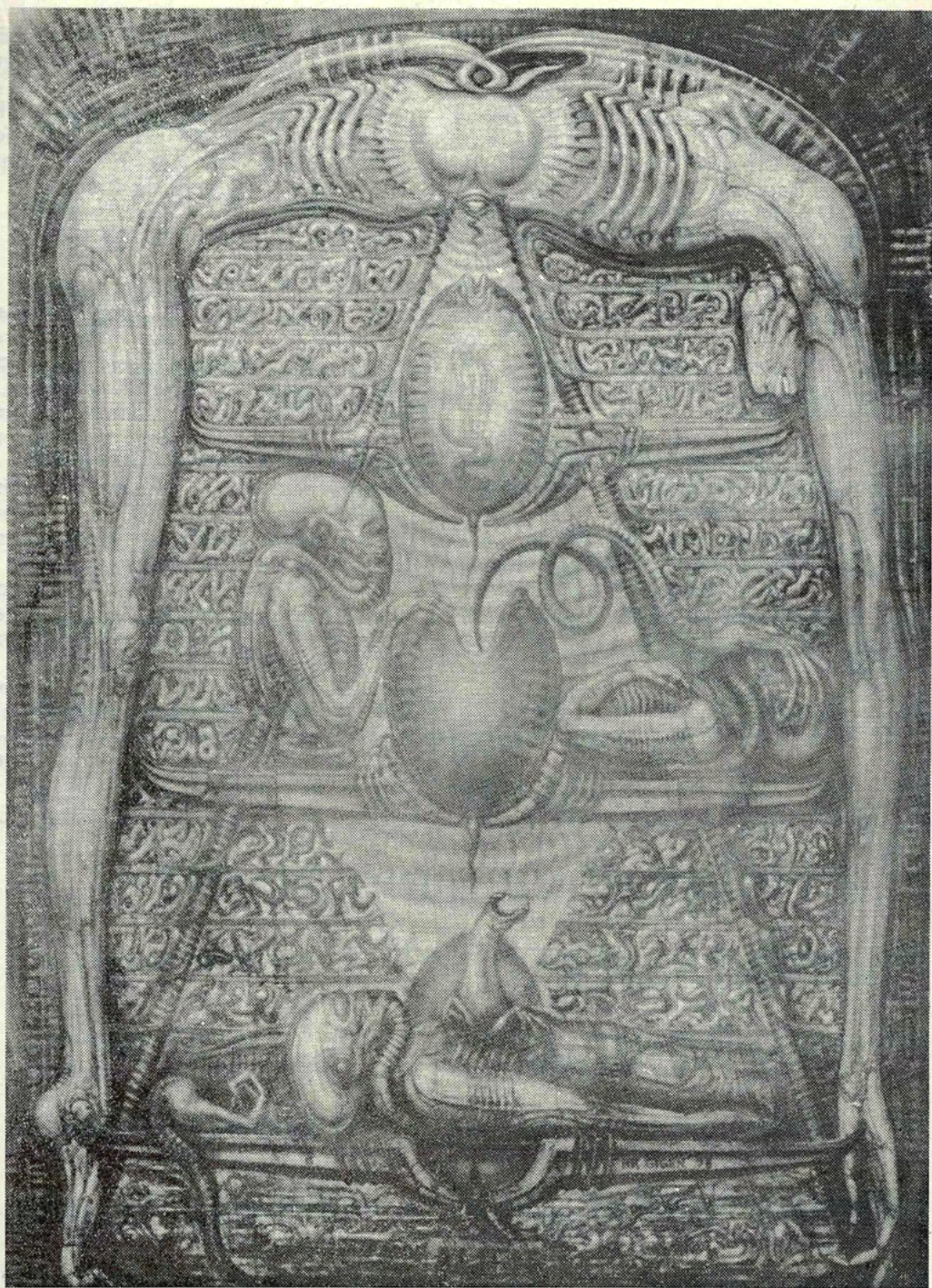
O fantástico é sobretudo uma questão de ponto de vista. Pode estar em tudo. É basicamente uma saída da realidade, que tanto pode ser bela como horrível. Em cinema cada vez é mais difícil maravilhar ou meter medo. As pessoas tornam-se quase imunes e fazer bom cinema fantástico é por isso, cada vez mais difícil.

Um dos períodos áureos é sem dúvida os anos 50-60, em que Terence Fisher fez, por exemplo, A VINGANÇA DE FRANKENSTEIN, uma obra-prima, ou DRÁCULA. Estes filmes, para os jovens de hoje, têm decerto um impacto diferente do que se registou aquando da sua estreia.

Os filmes americanos dos anos 30 também são um bom exemplo de fantástico, com filmes como A ILHA DO DOUTOR MOREAU ou BLACK CAT, o último com Boris Karloff e Bela Lugosi.

Ultimamente saíram também filmes dignos de serem considerados verdadeiramente fantásticos como A INVASÃO DOS VIOLADORES de Phillip Kaufman ou ALIEN, O 8.º PASSAGEIRO, de Ridley Scott.





«Alien», de Riddley Scott — o ciclo de vida



Contudo A CASA DAS JANELAS QUE RIEM consegue ter um efeito muito mais terrífico que ALIEN e é um filme de pequeno orçamento. Mas a grande obra-prima dos anos 70 é TEXAS CHAINSAW MASSACRE de Tobe Hooper.

Os últimos filmes sobre Drácula não tiveram grande êxito. Hoje em dia não há a dose de romantismo necessário à visão de tais personagens. O período do revivalismo gótico acabou há muito e os filmes de anos passados que resistem melhor são os do maravilhoso, tipo A BELA E O MONSTRO de Jean Cocteau.

Alguns tentam adaptar as personagens clássicas aos tempos modernos. Geralmente são tentativas em que não há uma ponta de respeito pelos mitos. É o caso do execrável DRÁCULA, PAI E FILHO. Mas há também quem tenha bons resultados como Mel Brooks com FRANKENSTEIN JUNIOR ou Roman Polanski com POR

FAVOR, NÃO ME MORDAS O PESCOÇO. São filmes feitos com ternura, que não apagam o lado negativo do vampirismo, o terror. SANGUE VIRGEM PARA DRÁCULA de Paul Morrissey é, por sua vez, um filme que «assassinou» o mito de Drácula.

### O CINEMA FANTÁSTICO VAI ACABAR ?

Hoje os orçamentos dos filmes fantásticos são avultados. O público acorre às salas para ver sobretudo ficção científica, o que não é de estranhar, já que a ficção científica sempre teve uma preponderância no gosto das pessoas; e não só no cinema — também na banda desenhada, na pintura, na literatura. Mas o terror continuará sempre a ter um lugar no cinema como elemento da realidade.

Estou certo que dentro de poucos anos não se falará mais de filmes fantásticos. Falar-se-á apenas de cinema.

Entrevista recolhida por Beatriz Pacheco Pereira e Mário Dorminsky em Sitges, durante o Festival Internacional de Cinema Fantástico e de Terror, 1979. Adaptado por BEATRIZ PACHECO PEREIRA

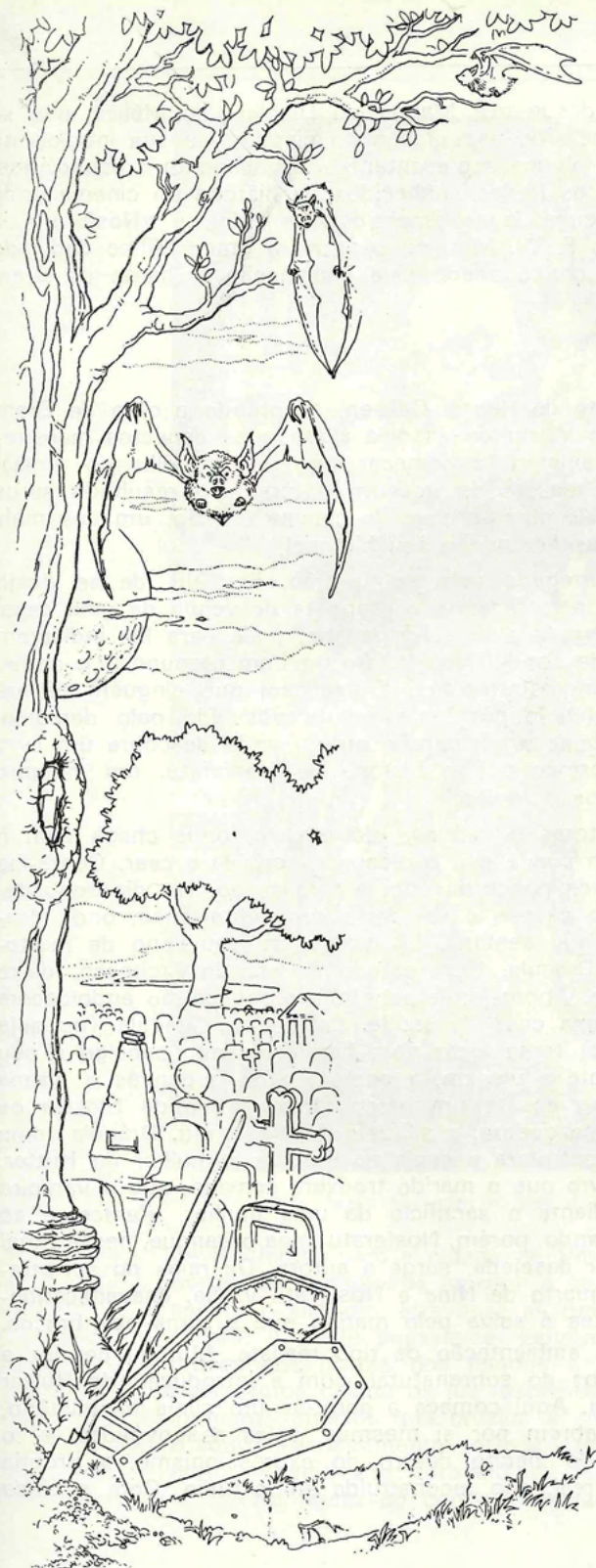
## SEMPRE PRESENTE LIVRARIA AVIS

RUA DE AVIS, 10 a 16 e RUA DA FÁBRICA, 68  
TELEFONES, 26212 e 313056 — 4000 PORTO



**Mais de 25 anos  
ao serviço do ensino**





## **drácula no cinema**

por lauro antónio



Desde 1896, desde «Le Manoir du Diable», de Méliès, que se descobre a interferência do vampirismo no cinema e a sua inquietante presença através de alguns representantes devidamente credenciados. Até 1922 vários são os títulos conhecidos na história do cinema onde o termo vampiro ocupa lugar preponderante. Mas é «Nosferatu, o Vampiro», do alemão F. W. Murnau, o primeiro grande filme dedicado à glória de Drácula, conde criado pela imaginação brilhante de Bram Stoker.

## NOSFERATU

Com argumento de Henrik Galeen, adaptando a obra de Bram Stoker, «Nosferatu, o Vampiro» associa alguns dos aspectos mais relevantes do expressionismo (a começar logo pela escolha do tema), com um tratamento realista do «décor» natural. Do resultado surge uma das incontestáveis obras-primas do cinema alemão, um dos mais belos e trágicos filmes de todo o seu historial.

Hutter é encarregado pelo seu patrão, Renfield, de se dirigir a uma terra distante para fazer uma proposta de venda de uma casa. Ao cair da noite, chegado a uma hospedaria, pede para lhe indicarem onde fica o castelo do conde Drácula. Ao ouvirem pronunciar o nome, os circunstantes ficam estarrecidos. E explicam que ninguém ousará ir até esse local habitado por fantasmas e possuído pelo demónio. Hutter ri-se do que ouve e vai para o quarto onde descobre um livro que lê antes de adormecer. E a história de Nosferatu, um vampiro que infesta há séculos a região.

De manhã, retoma o caminho do castelo, onde chega com o sol posto. É o próprio conde que o recebe e convida a cear. Conta-lhe ao que vem e o conde concorda com a transacção. No dia seguinte, Hutter deambula pelo castelo e vai dar a um subterrâneo, onde descobre um sarcófago que destapa. Lá dentro, no seu sono de morto-vivo, está o conde Drácula. Num estado de grande excitação, deixa o castelo e corre para Viborg, onde sabe que o seu patrão endoidecera e fora levado para uma casa de saúde. Entretanto, Drácula (ou seja Nosferatu, o Vampiro) toma lugar num barco, levando consigo o seu próprio caixão. Durante a viagem, a peste invade o convés e dizima a tripulação. A Viborg acosta um barco fantasma donde brotam os ratos e donde sai, ameaçadora, a silhueta de Nosferatu. Drácula toma conta da casa que contratara e espia na sombra a mulher de Hutter. Esta, sabendo pelo livro que o marido trouxera consigo, que o vampiro só desaparecerá mediante o sacrifício de uma mulher, oferece-se ao inquietante conde. Quando, porém, Nosferatu suga o sangue, nesse ritual da violação da mulher desejada, surge a aurora. Os raios do sol atravessam a janela do quarto de Nina e Nosferatu vacila, desvanecendo-se como sombra. Nina é salva pelo marido que a toma nos braços.

Partindo de uma ambientação de tipo realista, Murnau conduz a acção para os terrenos do sobrenatural, com a introdução de Hutter no castelo de Drácula. Aqui começa a gerar-se um clima de mistério, com portas que se abrem por si mesmas, salas despovoadas, e, o que é de algum modo inédito dentro do expressionismo, a própria natureza captada do real, não reconstruída em estúdio. Com a vinda





«Por favor não me morda o pescoço» de Roman Polansky

de Nosferatu para a cidade de Viborg inicia-se o cortejo da peste. A bordo, os marinheiros morrem e os ratos invadem a cidade. Nosferatu, senhor e símbolo, atravessa as ruas imensas, transportando o próprio caixão. A peste passeia-se, lúgubre, enquanto o médico vai traçando cruzes nas portas dos finados e os cortejos de mortos cortam as ruas. Numa cidade de luz resplandescente, Murnau recorta a negro os inúmeros interros que cruzam a cidade. A fotografia de Fritz Wagner é aqui verdadeiramente notável, captando todos os cambiantes que lhe eram oferecidos e aproveitando-os da melhor maneira.

Na figura do conde Drácula aparece Max Schreck, um grande



actor do expressionismo alemão. Uma figura esguia, de olhar furtivo orelhas ponteadas, recortando-se do céu, enquanto as longas mãos de unhas afiladas pressagiam a ameaça. «Nosferatu, o Vampiro», fica assim como um dos grandes momentos do cinema fantástico ao longo de toda a história da cinematografia mundial. Não será estranho que tal aconteça precisamente no cinema alemão, uma cinematografia particularmente voltada para o mistério, a ameaça latente, o culto de figuras monstruosas. Não será também difícil encontrar na situação política, económica e social da Alemanha dos anos 20 as circunstâncias que permitiriam o desenvolvimento e apogeu de uma tendência irracionalista da arte. Como sempre, é em épocas de certo desequilíbrio económico, de grande instabilidade social e política que tais correntes encontram a sua máxima força. Na Alemanha do pós-guerra, depois da pesada derrota de 14-18, nada de mais natural do que esta sublimação de estigmas, esta expiação de índole fantástica.

### OS DRÁCULAS DA DEPRESSÃO

Outro período conturbado da história mundial esteve na base de nova época áurea do cinema fantástico. Enquanto os EUA atravessavam a mais violenta crise económica da sua história, em fins da década de 20 e inícios da de 30, a Universal Pictures principiava a exploração de um filão que se revelaria depois de invulgar êxito. Os filmes de terror principiavam por adaptar obras literárias, tais como «Nossa Senhora de Paris», «O Fantasma da Ópera», «Drácula» ou «Frankenstein» até imporem uma galeria de tipos que, de filme para filme, obrigava à renovação de situações e esquemas sem, no entanto, fugir de uma estrutura tipo. «London After Midnight», de Tod Browning, com Lon Chaney, marca um dos primeiros grandes sucessos deste tipo de filmes a que se junta o «Drácula», do mesmo Browning, e «Frankenstein», de James Whale. Enquanto a ameaça indecifrável dos monstros aterrorizava as plateias, a depressão caminhava assustadoramente, sobretudo a partir do Outono de 1929. Baixava a produção de aço, baixava o volume de transportes por caminhos-de-ferro, baixava a um nível inesperado a indústria de construção civil, as falências eram sucessivas, a bancarrota uma realidade... O testemunho de David Thompson assinala isto mesmo: «No fim de um mês, os valores da bolsa desceram em quarenta por cento, e, em 1932, havia cinco mil bancos norte-americanos na falência... Entre 1929 e 1932, o comércio mundial reduziu-se a um terço, enquanto o número de desempregados subia vertiginosamente». A crise gerava o pânico, este o suicídio. Industriais, homens do comércio, banqueiros e operários desempregados eram encontrados mortos um pouco por todo o lado. A desistência era massiva e viam-se pessoas saltarem de arranha-céus novaiorquinos, estatelando-se no empedrado.

O cinema americano, que nessa altura era sobretudo Hollywood, encontrava-se quase totalmente dependente de Wall Street, centro nervralgico da crise. Por isso mesmo o cinema americano não poderia deixar de reflectir os sintomas mais gritantes dos acontecimentos que condicionavam o seu desenvolvimento. Curiosamente, mas não de forma totalmente incompreensível, o cinema americano deste período pouco nos diz, frontalmente, dos problemas que a alta finança ianque (e,



como consequência, toda a sua sociedade) enfrentava. Os filmes de início da década de 30 caracterizam-se, principalmente, por uma tentativa desviacionista, procurando levar o espectador a despreocupar-se, a libertar-se das nuvens que lhe toldavam o quotidiano. Assim é que o musical conheceu nesta época um dos seus períodos de ouro. Também o cinema de terror, por outros caminhos, tentava desviar a atenção do público americano da realidade económica e social que vivia. O pesadelo que diariamente os guiava transmutava-se, no «écran», sob o rosto inumano de Frankenstein ou sob a aureola demoníaca de Drácula. Com a ascensão de Roosevelt ao poder, a época dourada tende progressivamente a desaparecer e os loucos anos 20 adquirem uma nova tonalidade. Aqui de novo o cinema de terror desempenha um papel importante, documentando indirectamente a realidade social americana. Um filme recentemente reposto em Portugal, esse admirável «King Kong», é um retrato augustiante da vida diária nas grandes cidades norte-americanas, com os desfiles de mendigos e o estado de desespero da multidão de desempregados. As ameaças, de abstractas e indomáveis, passam a ganhar um outro rosto e a descer à rua.

Infelizmente poucos são os filmes deste período que o espectador português, com menos de quarenta anos, tenha tido a oportunidade de ver. Nenhum dos grandes clássicos deste tempo logrou atingir o nosso mercado de reposições, excepto para o caso do já citado King Kong. E, no entanto, a grande maioria das películas desta época justificariam não só a reposição, como até, num plano comercial, se anunciariam, *a priori*, de muito mais fácil exploração do que dezenas de péssimos filmes anualmente estreados e reposto em telas de Lisboa.

Entretanto, o êxito desta meia dúzia de filmes, ditos hoje **clássicos**, aguçam o apetite devorador dos produtores e financiadores que exigiam mais e levaram a receita a repetir-se até à exaustação. Filhos de Dráculas, casas de Dráculas, vampiros aqui e ali, vampiros um pouco por todo o lado anunciaram a decadência do **género**, que cai a níveis de invulgar mediocridade.

### HAMMER, FISHER, OS DRÁCULAS DE 50

Novo período aureo do filme fantástico iniciou-se em fins da década de 50, com base na Inglaterra, donde irradiou um pouco para todo o lado, prolongando-se até aos nossos dias e intensificando produções, na razão directa do interesse do público de todas as latitudes. Tudo começou com um filme de Val Guest (**The Quatermass Experiment**) que, rodado em 1955, logo se revelou um sucesso de bilheteira incontrolável. A **Hammer**, sua produtora, em vista dos resultados, resolveu promover o regresso dos grandes mitos do cinema fantástico, entregando a direcção do empreendimento a um homem de grande experiência e de notória propensão para o **género**: Terence Fisher. Assim nascem os primeiros filmes protagonizados por Frankenstein. Drácula, a Múmia, o Fantasma da Ópera, o Médico e o Monstro, etc.. Meticulosamente, com grande imaginação e forte poder sedutor, Fisher foi reeditando as obras máximas do **género**, adaptando os clássicos da literatura, e revestindo-os de uma modernidade inequívoca, sobretudo pela base histórica e psicanalítica em que os procurou inserir.

Drácula reaparece assim, em 1958, com um filme admirável, sob a máscara inquietante de um novo actor: Christopher Lee, em



**Horror de Drácula**, restitui o fascínio de um Bela Lugosi, agora desenhado em contornos de um vigoroso erotismo que vai ao encontro da interpretação do mito do vampiro dado por Ornella Volta: uma atitude oposta (ou contrária) à proposta pela necrofilia, uma tentativa de permanecer para além da morte através de uma intensa actividade sexual **post mortem**.

O argumento de **Horror de Drácula**, extraído mais uma vez de Bram Stoker, é, desta feita, assinado por Jimmy Sangster, um **screen writer** que se viria a notabilizar pela qualidade das adaptações feitas para a **Hammer**. Estamos mais uma vez no século XIX, agora na Suíça, onde Jonathan Harker se emprega como bibliotecário do Conde Drácula, num castelo tido por medonho. Harker quer pôr fim aos crimes do vampiro, mas acaba por sucumbir a um dos ataques do conde. Será um amigo de Harker, o doutor Van Helsing quem retomará as investigações e que começa por descobrir que Lucy, noiva de Harker, fora também ela vampirizada. Este facto traz até ao castelo dois novos personagens, Arthur Holmwood, irmão de Lucy, e a namorada, Mina, reforços úteis à tarefa de Van Helsing.

Para libertar Lucy da condenação eterna, Van Helsing espetalhe uma estaca no peito. No entanto, o conde contra-ataca e rapta Mina, com quem pretende fugir pelos subterrâneos do castelo. Conhecedor profundo do vampirismo, Van Helsing sabe os antídotos possíveis para este estado de coisas e, no meio da obscuridade em que Drácula vive, abre uma janela que deixa a luz penetrar nas trevas e destrói a figura do Conde. Com a morte de Drácula, Mina regressa à normalidade, desaparecendo nela todos os vestígios de um convívio mais íntimo com o vampiro.



«Nosferatu» de Murnau



Nesta obra será, sobretudo de referir a qualidade dos *décors*, a beleza plástica dos enquadramentos, o jogo simbólico das múltiplas referências que Terence Fisher espalha ao longo da sua hora e meia.

Dois anos depois (1960), Terence Fisher regressa ao mito, dirigindo *As Noivas de Drácula*, agora com um inexperiente David Peel na figura de vampiro, o barão Meinster. Peter Cushing, porém, mantém-se fiel à composição do célebre doutor Van Helsing, que prossegue a sua luta contra o vampirismo.

A história, nascida da colaboração de Jimmy Sangster, Peter Bryan e Edward Percy, foge um pouco ao esquema de Bram Stoker, ainda que mantenha figuras e situações. No castelo dos barões de Meinster, a baronesa mantém prisioneiro o filho. Mas, uma professora a caminho da sua terra (Marianne Danielle) é obrigada a parar e passa a noite no castelo, descobrindo o prisioneiro e libertando-o. Os crimes começam desde logo, sendo a primeira vítima a própria baronesa. Marianne, em pânico, foge e é encontrada pelo Doutor Van Helsing que a interna numa Academia de Raparigas, enquanto ele sai em perseguição do conde. Mas este consegue chegar até Marianne, propôr-lhe casamento, e raptá-la. O filme aproxima-se do fim, quando Van Helsing consegue fechar Meinster num velho moinho, mantendo com ele uma luta, onde a água benta desempenha papel preponderante, bem assim como as sombras em forma de cruz das velas do moinho abandonado. Reduzindo a pó, o barão de Meinster deixa de exercer a sua influência maligna sobre Marianne Danielle, que recobra a vida.

Decididamente menos logrado, num plano estético e cinematográfico, *As Noivas de Drácula* mantêm, todavia, uma visão psicanalítica e social do vampirismo, que se mostra extremamente interessante e sugestiva. A falta de Christopher Lee no protagonista é contudo manifiesta.

Fisher voltaria a encontrar-se com a lendária figura do conde Drácula em 1964, com *Drácula, Prince of Darkness*, que até hoje permanece (quais os motivos?) ignorado nos *écrans* nacionais. Como protagonista, de novo Christopher Lee. Lamentamos nada poder dizer sobre este filme que alguns críticos estrangeiros acolheram entusiasmamente.

A Hammer só regressaria ao mito, quatro anos depois com *Drácula Has Risen from the Grave*, filme medíocre de um realizador usualmente pouco inspirado, Freddie Francis.

Com um argumento inteligente e pitoresco de John Elder, baseado (vagamamente) no romance de Bram Stoker, «*O Sinal de Drácula*» (*Dracula Has Risen from the Grave*) documenta mais uma vez a total falta de talento de Freddie Francis que acaba por estragar, quase que completamente as potencialidades da base literária donde parte. Com péssima iluminação (que se entretém a colorir de garridos vermelhos e amarelos as cenas decisivas, onde aparece a figura do sinistro conde), enquadramentos de efeito plástico mais do que duvidoso e um mau-gosto de *décors* e interiores que faria corar de vergonha Fisher ou Corman, este «*Sinal de Drácula*» seria uma obra para esquecer se, mesmo assim, não possuísse um ou outro elemento renovador no tratamento dado às figuras e às situações.

Drácula aparece aqui tendo como aliado um padre a quem enfeitiça, e as alusões eróticas dispersam-se um pouco por toda a



película, conferindo-lhe um clima insuspeitado. Christopher Lee é, como sempre, o Conde Drácula. E, como sempre, os seus dentes afiados e os olhos raiados de sangue fazem as delícias dos **fans** deste tipo de cinema. Verónica Carlson, por seu turno, merece, igualmente uma referência especial pela segurança com que incarna a figura de Marie, ofegante de sensualidade.

### ENTRETANTO...

Entretanto, a figura de Drácula e o mito do vampiro faziam numerosas aparições nas mais diversas cinematografias e com resultados obviamente variados, por exemplo, em 1960, em França, Roger Vadim, com **O Sangue e a Rosa** adapta ao cinema **Carmilla** de Sheridan e Fanu, num estilo de um esteticismo ofuscante, de um rebuscamento de forma que tudo absorvia. A obra apresentava curiosas referências (uma enorme metáfora sáfica, associando amor e morte, prazer e violência, sangue e espasmo), mas tudo se ressentia de uma evidente superficialidade, de um plasticismo bidimensional, sem espessura, nem densidade. Uma obra a registar, nunca um caminho a seguir.

Muito mais interessante fora a tentativa de Henry Cass (com argumento de Jimmy Sangster, uma garantia), com **O Sangue do Vampiro**, em 1958, ainda na Inglaterra. Fotografado em **Bloodcolor, Blood of the Vampire**, historiando um falso caso de vampirismo (ou um caso de vampirismo pouco ortodoxo de um ponto de vista mítico), logra uma atmosfera de um indiscutível horror: Calistratus, médico de uma penitenciária, vítima de leucemia, sobrevive à base de transfusões diárias de sangue, sangue esse que vai buscar aos seus prisioneiros. Como cúmplice e criado, Carl, um corcunda, desfigurado e mudo. Como intérpretes, Donald Wolfelt, em Calistratus (admirável) e Victor Madden, em Carl.

Não saindo de Inglaterra, novo filme surpreendente **O Beijo do Vampiro**, de Don Sharp, com argumento de John Elder, película que chegou a entusiasmar-nos. A parábola está lá. A imaginação não desertou. O cinema também não: uma atmosfera onírica, de certo efeito plástico que atinge o auge em esplêndidos planos de exteriores. E uma (alta) sociedade que se mantém à custa de desprevenidos e os introduz no seu jogo, hipnotizados pelo seu encanto aparente e recrutando assim novos discípulos para cultos sangrentos. Num violento final, em tonalidade apoteótica virão de todos os lados os morcegos da justiça que se baterão, encarniçadamente, contra os plagiadores humanos e por completo os aniquilarão. Um belo filme, onde a ambiência erótica e perversa do vampirismo é enriquecida por uma base social habilmente introduzida.

Rodando mediocridade, um filme americano de Edward Dein (**A Maldição do Vampiro**), com a única curiosidade de transportar o vampirismo para o terreno dos **cow-boys**, conjugando elementos de duas mitologias bem definidas. Como exemplo desta curiosa mescla, temos um final inesperado, com o vampiro morto por uma bala de prata, com a cruz gravada. Mediocre é o filme em **sketches** de Freddie Francis, **O Comboio Fantasma**, com um episódio dedicado ao vampiro; Jennifer Jayne e Donald Sutherland (este no início de carreira) são os protagonistas. Muito mediocre é o **Conde Sinistro**, de Lance Confort (1964)



que roda em redor de uma seita ligada à magia negra e que tem, como talismã, um morcego enrolado por uma cobra e, como sacerdote, um sinistro «Sinistrus». Desinteressante é ainda o **Castelo dos Mortos Vivos**, de Ricci (1964, Itália-Alemanha) e a sátira da série **carry on... Com Jeito Vai... Gritando**, como sempre da responsabilidade de Gerard Thomas.

extraído de «Enquadramento»  
Lauro António



«Dracula has Risen from the Grave» com Christopher Lee



# RESCÓPIA

Especializada em Trabalhos de:

- FOTOCÓPIAS
- DUPLICAÇÃO OFF-SET
- HELIOGRAFIA
- ENCADERNAÇÃO
- PLASTIFICAÇÃO



Rua Moinho de Vento - 1.º B - 1.º

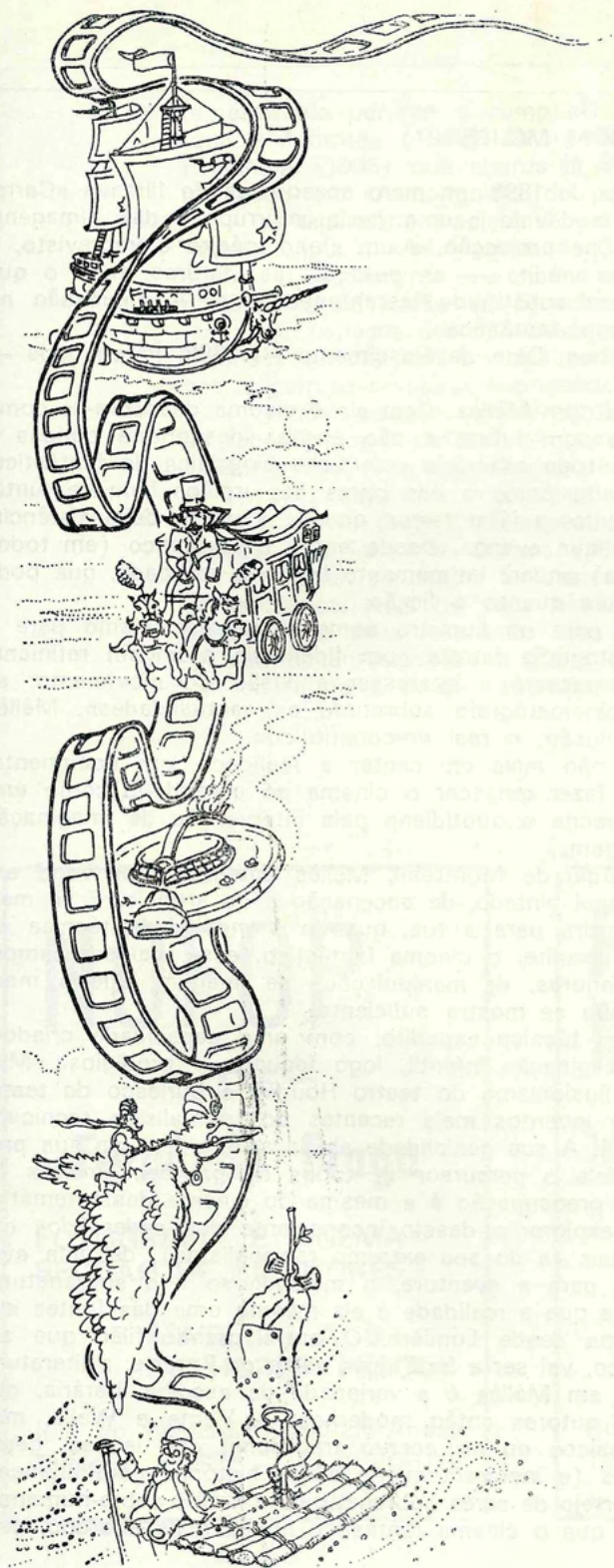
PORTO

## Livraria e Papelaria *Alegria de Ler*

CENTRO COMERCIAL DE CEDOFEITA \* LOJA 77  
ABERTA DAS 10 ÀS 24 H — TELEF. 383727

- ✧ LIVROS INFANTIS
- ✧ LIVROS CIENTÍFICOS
- ✧ POSTERS
- ✧ LIVROS TÉCNICOS
- ✧ PAPELARIA
- ✧ NOVIDADES
- ✧ LIVROS NACIONAIS E ESTRANGEIROS
- ✧ QUADROS A CARVÃO E A PASTEL





## **tudo começa com méliès**

por antónio reis



## TUDO COMEÇA COM MÉLIÈS

«Em princípio de 1898 um mero acaso, quando filmava «Carrefour de l'Opéra» e devido a uma curta interrupção das filmagens, deu origem depois, na projecção, a um efeito inédito e imprevisível, o duma transformação inédita — as pessoas, as viaturas, tudo o que se movimentava, era substituído instantaneamente. A impressão no público foi, realmente, fantástica».

Nome-Fantástico; Data de Nascimento — 1898; Paternidade — Méliès.

Tudo começa com Méliès. Com ele o cinema descobre-se como arte, como invento com futuro e não apenas descoberta curiosa e efêmera. Mas é de todo arbitraria esta ficha biográfica do fantástico, uma vez que o efeito primeiro das obras dos irmãos Lumière juntamente com o espanto, é já o terror, que se apodera da assistência, perante o comboio que avança. Desde então o fantástico (em todos os seus subgéneros) andarão intimamente ligado à realidade, que pode ser tão aterrorizadora quanto a ficção.

Méliès está para os Lumière como o impressionismo para a fotografia. Se a fotografia retrata com fidelidade a imagem retiniana, ao impressionismo passará a interessar a ilusão do movimento; se Lumière quer do cinematógrafo sobretudo as «actualidades», Méliès quer sobretudo a ilusão, o real «reconstituído».

Preocupado não mais em captar a realidade, em documentar o real, Méliès vai fazer renascer o cinema ao entendê-lo como «representação» que recria o quotidiano pela intervenção da imaginação criadora e da trucaagem.

No seu estúdio de Montrenil, Méliès antecipa Hollywood enquanto reino do papel pintado, da encenação e do artifício. E se mais tarde o cinema partirá para a rua, quando a mobilidade técnica do material sonoro o permite, o cinema fantástico, esse, vai ser sempre um cinema de interiores, de manipulações da imagem, que a montagem por si só não se mostra suficiente.

Méliès é um técnico expedito, com uma capacidade criadora espantosa, uma imaginação infantil, logo fecunda e prodigiosa. Mistura a magia e o ilusionismo do teatro Houdin, o burlesco do teatro de boulevard e os inventos mais recentes do triunfalismo tecnicista de fins do séc. XIX. A sua genialidade aliada ao prolífero da sua produção vão fazer dele o precursor de todos os grandes géneros do fantástico e a sua preocupação é a mesma do cinema desta temática nos nossos dias: explorar o desejo inconsciente dos sedentários das sociedades industriais (e do seu extremo racionalismo), de uma evasão do quotidiano para a aventura, o maravilhoso e o sobrenatural.

Vimos acima que a realidade é ela mesmo uma das fontes inspiradoras do cinema desde Lumière. O outro grande filão que alimentará o fantástico, vai ser a irmã mais velha da 7.ª arte: a literatura. O que surpreende em Méliès é a variedade da escolha literária, que não se fica pelos autores então modernos — Verne e Wells, mas mergulha nos clássicos ou no acervo tradicional das lendas, geralmente consideradas (e incorrectamente aliás) histórias para crianças.

Com seu cortejo de seres sobrenaturais e heróis sobre-humanos, a mitologia grega, que o cinema fantástico nunca mais abordou, está



representado por filmes como «O oráculo de Delfos» (1903), «Neptuno e Arfritre» (1899) ou «A ilha de Calipso-Ulisses e o gigante Polifemo» (1905) que aborda já a temática do gigantismo que será retomado em «A conquista do polo» (1911).

O legendário tradicional, em que o exotismo das «Mil e uma noites» (1905), «As Viagens de Gulliver» (1904) em que estão presentes o gigantismo e o nanismo, ou a fantasia delirante de «As alucinações do Barão de Munchausen» (1911).

Os espaços desconhecidos, sobretudo em «200 000 léguas submarinas» (1907) mas principalmente «Viagem à lua» (1904) em que nos surgem os primeiros alienígenas da história do cinema os Selenitas.

A invisibilidade em «Viva, l' invisible» (1904); os antepassados da robótica como por ex. «A boneca viva» (1904) ou «Estátua animada» (1903) e a componente maior que são os numerosos filmes de temática alquímica e diabólica «Fausto nos infernos» (1904); «A pedra filosofal» (1899); «O espectro» (1899) «O espelho de Calioistro» (1899), «As filhas do Diabo» (1903) entre dezenas de títulos.

Virando as costas ao chamado «bom senso», é ele o iniciador do fantástico. Hoje os seus filmes podem fazer-nos sorrir da ingenuidade dos seus resultados mas para os cinéfilos elas são obras-primas de antecipação na dupla acepção do termo: porque nos falam do futuro e porque antecipam a ficção científica.

**ANTÓNIO REIS**

# NOFOP

— DE —

## Fernando Fraga

**FOTOGRAFIA E CINEMA  
SECÇÃO DE AMADORES**

**MATERIAL AOS  
MELHORES PREÇOS**

Rua do Bonjardim, 150-2.º Andar  
Telefone, 310372 — 4000 PORTO

# Foto Mesquita Cine

**José Mesquita & Filho, Lda.**

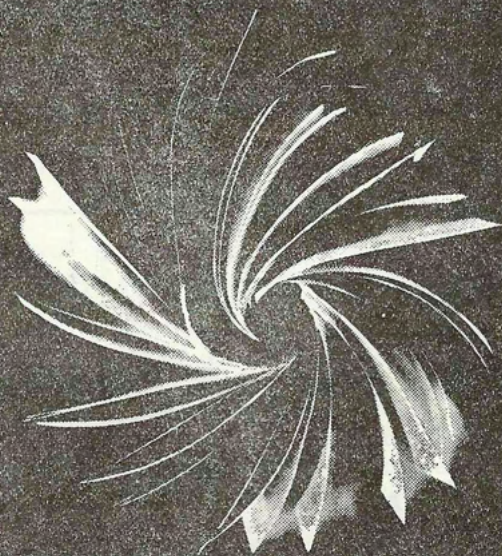
**TUDO  
PARA  
FOTOGRAFIA  
E  
CINEMA**

Rua de Passos Manuel, 8  
Telefone, 24577 4000 PORTO



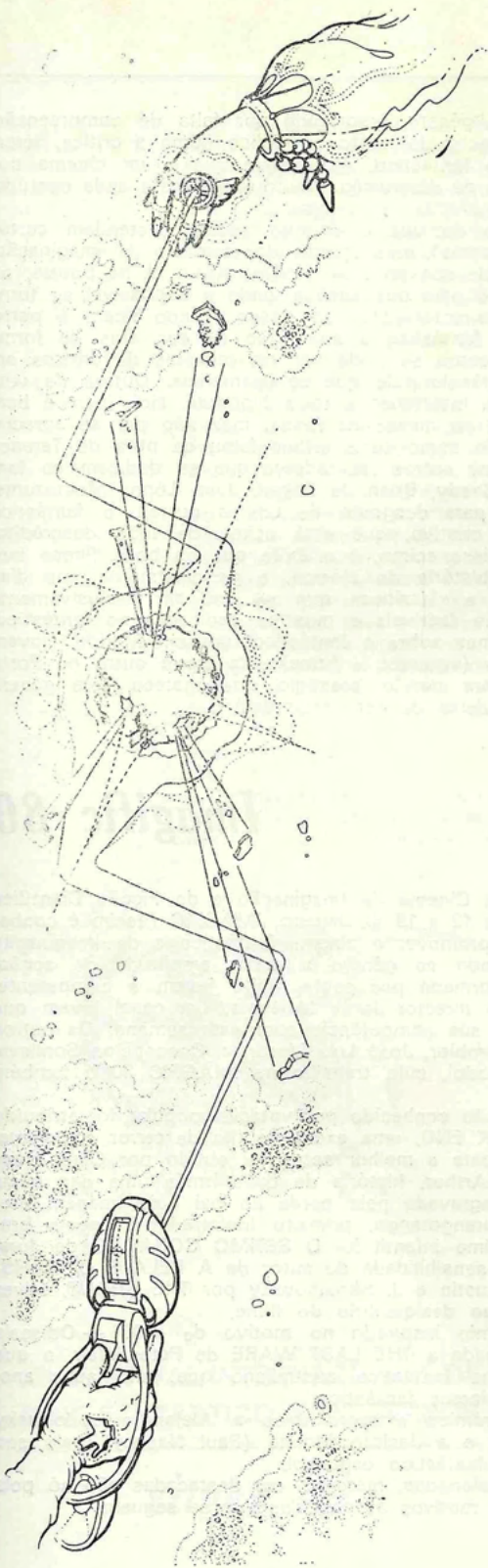
# LIVRARIA LEITURA

LIVROS  
DE  
TODO O MUNDO



Rua de Ceuta, 88 telef. 24576  
PORTO





## **festivals do fantástico**

por  
salvador sainz



O fantástico tem sido um género desprezado por falta de compreensão. É a ele próprio que se deve o facto de, tanto o público como a crítica, terem uma ideia falsa sobre o que é o fantástico. Acredita-se que é um cinema que se deleita na violência, na morte e na destruição. Muito longe disto anda contudo, o fantástico.

Não se trata da exaltação do que é doentio (como pretendem certos produtos mais ou menos oportunistas) mas apenas do exercício da imaginação. Porque é a imaginação a razão de ser do dito género. Assim é na poesia, no lirismo, no onirismo, na viagem ao país dos sonhos, onde o impossível se torna possível e onde as bases pseudo-racionalistas do nosso mundo ficam à parte.

Há muitos que negam ao fantástico a sua razão de ser. Uns de forma descarada (desprezo descarado) como se pode ver em milhares de críticas em que se manifesta uma total ignorância pelo que se desmerece. Outros de uma forma mais camuflada, não menos insultuosa e mais hipócrita. Hoje parece bem falar do fantástico por estar mais ou menos na moda, mas não por se apreciar o seu valor. Vejamos por exemplo como certa crítica falou da obra de Terence Fisher para melhor poder desprezar outros realizadores que se dedicam ao fantástico (Roy Ward Baker, Peter Sasdy, Brian de Palma, Juan López Moctezuma, Freddie Francis, etc.). Contudo, para desgosto de uns e outros, o fantástico é um género vivo, um cinema criativo, que está acima de todo descrédito.

Prova de tudo o que se disse acima, é o êxito que os bons filmes fantásticos têm tido ao longo da história do cinema, e principalmente nos dias de hoje. Têm aparecido revistas e «fanzines» que se dedicam exclusivamente ao estudo do género, assim como festivais e mostras dedicadas ao fantástico. Em Espanha já temos dois certames sobre o fantástico, um em Madrid (jovem e com futuro) e outro em Sitges (veterano e firme), em breve outro no Porto em Portugal, os quais lutam para dar o prestígio que merece este género maldito, mas que nem por isso deixa de ser extraordinário.

## Imagific 80

A 11 Mostra Internacional do Cinema de Imaginação e de Ficção Científica da Cidade de Madrid teve lugar de 12 a 19 de Janeiro. IMAGFIC (assim é conhecido pelos aficionados) pretende promover o cinema fantástico e de imaginação em todas as suas variantes, dando ao género a maior amplitude de acção.

A direcção da Mostra é formada por gente muito jovem e competente. A presidente é Rita Sonlleve e o director Jorge Lluessa, um casal jovem que ama o fantástico e que mostra a sua competência com esta semana. Os outros membros da equipa são Ignacio Cambor, José Luis Martinez, Concepcion Sonlleve, Jerusalem Armendariz e Josep Modol, cujo trabalho na IMAGFIC 80 é também competente e merece admiração.

O prémio da melhor realização conhecido por votação popular foi atribuído a Colin Eggleston por LONG WEEK END, uma excelente fita de terror ecologista, realizada na Austrália. O prémio para a melhor actriz foi obtido por Carol Kane por THE MAFU CAGE de Karen Arthur, história de duas irmãs uma das quais cai na mais absoluta demência, agravada pela perda do pai cuja imagem pretende depois substituir por um orangotango, primeiro idolatrado e depois brutalmente assassinado. O melhor filme infantil foi O SÉTIMO CORAÇÃO de Juraj Herz, uma nova demonstração da sensibilidade do autor de A BELA E O MONSTRO. O melhor guião foi de M. Austin e J. Skolimovsky por THE SHOUT, talvez o prémio mais discutível devido ao desequilíbrio do filme.

O Asteroide de Ouro, prémio inspirado no motivo de «2001 — Odisseia no Espaço» de Kubrick, foi outorgado a THE LAST WARE de Peter Weir, o que demonstra a vitalidade do cinema fantástico australiano que, ano após ano, vem triunfando em festivais de cinema fantástico.

Também se concederam prémios extraordinários a Alejandro Jodorowsky pelo seu contributo ao fantástico e a Jacinto Molina (Paul Naschy) pelo seu esforço de renovação do cinema fantástico espanhol.

Além dos filmes acima mencionados, merecem ser destacadas não só pela sua alta qualidade, mas por outros motivos as películas que se seguem.



EL CAMINANTE de Jacinto Molina é um filme alegre e festivo, que narra as aventuras e desventuras de um diabo (Paul Naschy) metido a jogral, na Idade Média espanhola. Filme com forte carga erótica, foi realizado com um estilo contundente em que se manifesta o nihilismo do seu autor.

ROUSLAND Y LUDMILLA de Alexandre Ptouchko (URSS), do género maravilhoso, uma autêntica delícia para satisfazer a sensibilidade do público. VICTOR FRANKENSTEIN de Calvin Floyd, é uma versão austera, mas nem por isso menos interessante, da novela de Mary W. Shelley que sobressai pela sua absoluta fidelidade à obra original. THE BABY de Ted Post, «grand guighol» insólito e inquietante, narra-nos a curiosa história de um jovem de vinte e quatro anos com uma mentalidade de um bebé de quatro meses, e que é dominado pela mãe e irmãs.

De Peter Weir vimos, (além de THE LASTE WAVE) THE CARS THAT ATE PARIS e PIQUENIQUE EM HANGING ROCK, ambos excelentemente construídos e que nos fizeram tomar contacto com um autor muito interessante. O ciclo Robert Fuest deu-nos a conhecer obras desconhecidas deste realizador inglês: THE DEVIL'S RAIN e THE FINAL PROGRAMME.

Porém, o prato forte da semana foi a trilogia de Juan Lopez Moctezuma, um barroco realizador mexicano, cuja obra filmica se baseia num enorme impacto visual. LA MANSION DE LA LOCURA, baseado num conto de Edgar Allan Poe, é sobre um manicómio dirigido pelos próprios loucos que dão rédea solta a todas as suas extravagâncias. MARY, MARY, BLOODY MARY é um original filme de terror em que uma bela jovem se vê obrigada a contragosto assassinar e beber o sangue das suas vítimas. ALUCARDA, a sua melhor película até à data, é a história de uma bruxa com poderes sobrenaturais, que, estando a ser educada num convento, é perseguida pelas monjas nas quais se vinga com os seus satânicos poderes. Talvez esta seja uma das películas mais insólitas do cinema fantástico dos últimos tempos.

IMAGFIC 80 já acabou, mas a 2.ª edição está já em andamento e terá lugar em Março de 1981. Desta vez durará 15 dias e nela poderemos deliciarmo-nos com as retrospectivas completas das obras dos falecidos Mário Bava e Terence Fisher. Um programa a recomendar rigorosamente.

Os interessados podem dirigir-se a IMAGFIC (sr. Jorge LLuesma), Calle Mirlo 1, 12 C. Madrid - 24 (Espanh).



**XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE  
CINE FANTASTICO Y DE TERROR**

*sitges 80*



A XIII Semana Internacional de Cinema Fantástico e de Terror de Sitges teve lugar de 4 a 11 de Outubro de 1980. Esta semana fez uma justa valorização do cinema fantástico, sendo afastado o «thriller» violento com que, em anos anteriores, se tentava dar gato por lebre. A nação vencedora foi, mais uma vez, a Austrália que, com a Jugoslávia nos demonstraram a grande qualidade do seu cinema.

O presidente do júri foi o poeta Catalão Joan Brossa, homem afável e de grande humanidade. Com ovogais estiveram Jacinto Molina, o rei do fantástico espanhol, por excelência, Hanna Sansonowska da Polónia, Danilo Arona de Itália e Eduardo Sou-Er da Formosa. E os prémios foram os seguintes:

— Melhor realizador: VEJKO BULAJIC da Jugoslávia por A LENDA DE STEFAN MALON.

— Melhor Actor: NICHOLAS WORTH por DON'T ANSWER THE PHONE.

— Melhor Actriz: CYD HAYMAN por GODSEND.

— Melhor Argumento: EVERETT DE ROCHE por HARLEQUIN.

— Melhor fotografia: GARY HANSEN por HARLEQUIN.

— Melhores efeitos especiais: WANG SHIH-LI por SACRIFICIO NOCTURNO (República Popular da China).

— Melhor curta-metragem: RIBLJE OKO de JOSKO MARUSIC (Jugoslávia).

O júri da crítica foi presidido por Carlor Hugo Aztarain (Argentina), sendo vogais Martine Blond (França), Bogdan Zagroba (Polónia), Salvador Sainz (Espanha) e José García Pastor (Espanha), que deram o prémio do melhor filme a Harlequin de Simon Wincer, e autorgaram uma menção especial A LENDA DE STEFAN MALON de Veljko Bulajic pelo seu valor fílmico.

O Festival iniciou-se com duas películas espanholas de muito má qualidade. Uma, MORRER DE MEDO de Juan José Porto, provocou inclusivamente protestos do público. A outra A CAPELA ARDENTE de Carlos Puerto, argumentista do filme anterior, é também de muito má qualidade, embora não chegue aos extremos do filme de Porto. Reaccionárias, cheias de moralismos e palavreado ridículo, o espectáculo resultou inclusivamente patético, pelo grotesco do resultado. A co-produção espano-italiana VIRUS de António Margheriti é mais conseguida, embora não brilhe e não se enquadre nas possibilidades reveladas por Margheriti em filmes dos anos 60, A DANÇA MACABRIA por exemplo.

Os Estados Unidos também se mostraram modestos nesta edição do Festival de Sitges. THE MARTIAN CHRONICLES de Michael Anderson foi o grande decepção da semana, devido à pouca fluência da sua realização. SUMMER OF FEAR de Wes Craven, é uma obra em que o autor se afasta do seu estilo habitual, embora o resultado não seja totalmente decepcionante. THE HEARSE de George Bowers tem uma boa realização, mas o argumento é de tal modo confuso que acaba por baralhar o público. DON'T ANSWER THE PHONE de Robert Hammer e DON'T GO IN THE HOUSE de Joseph Ellison carecem da mínima qualidade. Apenas se salvam da queima duas curiosas amostras do novo terror americano — THE MOTHER'S DAY de Charles Kaufman, pelo seu sentido de humor compensado por uma violência excessiva, e MANIAC de William Lustig pela sucessão de cenas fortes em que sobressai a mestria da realização de Lustig.

QUATERMASS CONCLUSION de Piers Haggard foi a outra grande decepção da semana. Filme à priori interessante, o seu interesse foi fulminado pela lentidão da realização e também pelo facto de que o diálogo ocupando a maior parte do filme e sendo oferecido em versão original (em inglês), dificultar muito a sua compensação. THE GODSEND, de Gabrielle Beaumont, é um dos raros filmes fantásticos realizados por uma mulher, mas que oferece aqui uma obra fascinante. É a história inquietante de uma menina, enviada por uma organização misteriosa, que se dedica a assassinar os filhos dos seus pais adoptivos; um dos melhores filmes da semana.

Lambert Bava, filho do falecido Mário Bava, ofereceu-nos MACABRO, um filme original, tanto pela sua realização como pela sua apresentação. É uma história necrófila, doentia, que causa angústia e inquietação. Obra polémica, capaz de irritar ou fascinar, mas que há que ter em conta. SACRIFICIO NOCTURNO de Robin Pan e Yang Ke foi o contributo chinês, de realização irregular, onde o bom e o mal se misturam alegremente mas que representam um avanço em relação à média do cinema chinês. LA NUT DES TRAQUES de Jean Rollin provocou protestos do público, dado a sua inexistente realização. Sem dúvida a pior película de Rollin, um cineasta simpático mas com pouca força creadora. MAJEMSTRI OCELOVEHO MESTA de Ludvik Raz foi a contribuição da Checoslováquia. Baseado em Júlio Verne, não teve êxito devido à sua lentidão narrativa. Os mesmos



defeitos tem **GOLEM** de Piotr Szukin, embora com uma fotografia extraordinária. Sem dúvida, o filme de Szukin teria uma boa aceitação num Festival de cinema de autor, já que em Sitges esteve deslocado.

A grande distância de tudo o mais, estiveram os dois filmes favorito do Festival. **HARLEQUIN** de Simon Wincer conta-nos uma versão moderna da história de Rasputine, mas inserido num ambiente de finanças e executivos. O arlequim é um mágico com poderes sobrenaturais que inquieta e transmite o seu poder a um rapaz, filho de um senador, a quem protege das águas turvas em que está imerso.

A Jugoslávia triunfou duplamente com a melhor curta-metragem e a melhor realização. O curto **RIBLJE OKO** é um conto alucinante em que uns peixes saem da água para pescar numa povoação de pescadores, causando o terror entre os familiares dos que massacram e levam envoltos em redes. Faz-nos ver o terror que nós, os humanos, causamos entre os peixes com algo que consideramos tão natural, como a pesca.

A **LENDA DE SITEPAN MALON** de Vejko Bulajik constituiu a surpresa da semana. Parábola política em que se conta a lenda que tem como protagonista um diabo chamado Farfa, o qual ascende dos infernos para suplantar o czar Pedro III, recentemente assassinado. Esta talvez tenha sido o filme que justificou a deslocação a Sitges, onde abunda a mediocridade, e que obras como esta redimem do seu baixo nível. Baixo nível que este ano foi menor que nos anteriores, mas que é devido aos problemas económicos do Festival de Sitges que impedem a vinda de filmes melhores. Contudo, graças à secção retrospectiva em que descobrimos filmes esquecidos dos anos 40, a semana é agradável e simpática. Agora apenas resta esperar a próxima e desejar que os problemas económicos se solucionem de vez.

SALVADOR SAINZ

(Director de Transilvânia Express)

Traduzido e adaptado por BEATRIZ PACHECO PEREIRA

# **Livraria Académica**

**RARIDADES  
BIBLIOGRÁFICAS  
GRAVURAS  
MAPAS**

**COMPRA GRANDES OU  
PEQUENAS LIVRARIAS  
NO PORTO E PROVÍNCIA**

Rua Mártires da Liberdade, 10  
Telefone, 25988 - 4000 PORTO

# **Panorâmica**

**Sim,  
é uma  
Revista e é  
de Cinema**



PEDIDOS AO  
Largo Boa Hora (à Ajuda) LISBOA



# cinema novo — números atrasados



SETEMBRO - OUTUBRO N.º 1

revista de cultura cinematográfica

• Memórias e movimentos do cinema alemão • Cinema chinês • Woody Allen • Obsessão • Vertigens • O império dos sentidos • Pequeno jornal • Crônicas de outras cinemas • 6 filmes de realizadores portugueses.



Prize 2000



N.º 1 35\$00 — CINEMA ALEMÃO  
— CINEMA CHINÊS  
— WOODY ALLEN  
— IMPÉRIO DOS SENTIDOS

N.º 2 35\$00 — CINEMA ALEMÃO  
— CINEMA PORTUGUÊS

N.º 3 — (Esgotado) — CINEMA BRASILEIRO

N.º 4/5 55\$00 — CINEMA BRASILEIRO  
— OS OSCARS  
— WERNER HERZOG  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 6/7 75\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— CINEMA AMERICANO  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 8 65\$00 — MANUEL DE OLIVEIRA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 9 55\$00 — MANUEL DE OLIVEIRA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 10 55\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— CINEMA FINLANDÊS  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 11 55\$00 — SEMIÓTICA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 12 55\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— STANLEY KUBRICK  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 13 55\$00 — CINEMA INFANTIL  
— HOMOSEXUALISMO NO CINEMA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 14 55\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— CINEMA FRANCÊS  
— A AVENTURA NO CINEMA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

\* Pedidos para Revista CINEMA NOVO  
Ao Apartado 78  
4002 PORTO Codex

c/ envio de cheque ou vale do correio



# **TECNILIVRO, LDA.**

Livraria Técnica e Científica, Lda.

## **MANUAL DE CINEMATOGRAFIA DE DAVID CHESHIRE**

Um guia completo do cinema amador em 8, super 8 e 16 mm,  
tanto em côr como em branco e preto, mudo ou sonoro

HISTÓRIA DO CINEMA  
A CÂMARA E A PELÍCULA  
A LINGUAGEM DO CINEMA

A ILUMINAÇÃO  
O SOM  
A REALIZAÇÃO  
EFEITOS ESPECIAIS  
FILMAGEM E MONTAGEM  
MONTAGEM SONORA  
A PROJECCÃO

Rua Cândido dos Reis, 87-91 — Tels. 312864-384401

4000 PORTO



Voe no que é seu.  
Voe com a

**TP** AIR  
PORTUGAL

Brasil e 22 destinos  
na Europa



BELARTE

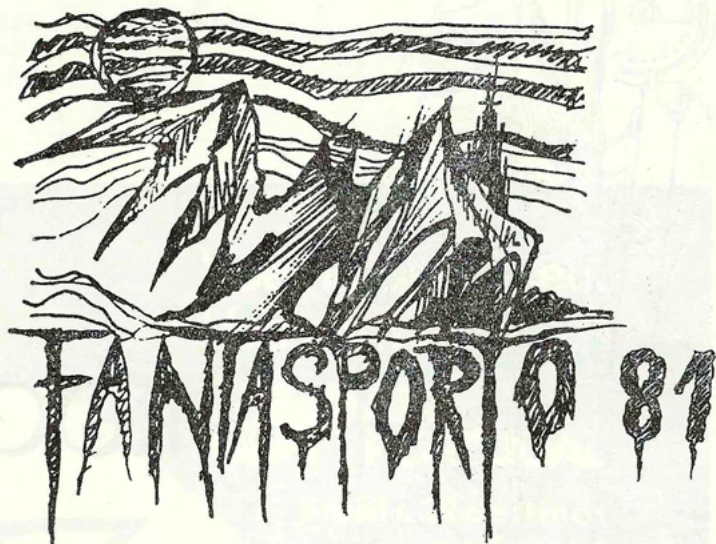




# PROGRAMA GERAL







## AGRADECIMENTOS

### ÀS ENTIDADES COLABORANTES

- DELEGAÇÃO NO PORTO DA S.E.C.
- DELEGAÇÃO NO PORTO DO I.P.C.
- DELEGAÇÃO NO PORTO DA S.E.C.S.
- DELEGAÇÃO NO PORTO DO F.A.O.J.
- CINEMATECA NACIONAL
- RTP
- APCA
- INSTITUTO FRANCÊS DO PORTO
- INSTITUTO ALEMÃO DO PORTO
- INSTITUTO BRITÂNICO DO PORTO
- MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS
- CTT/TLP.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO



# FANTASPORTO 81

## I MOSTRA DO CINEMA FANTÁSTICO

Em que medida é o cinema de terror e fantástico um género menor? Quase todos os países do mundo têm um largo rol de lendas e histórias que se podem rotular de fantásticas e em todas as civilizações, ocidentais ou não, de hoje ou do passado, aparecem expressões do sobrenatural, do estranho, da precária divisão entre mortos e vivos. E a cultura dos povos reflecte esse aspecto. Cá em Portugal são variados os exemplos da interferência do extraordinário, especialmente na literatura. Digamos que o homem é um ser estranho que gosta de explorar e conhecer o que lhe parece mais estranho ainda...

1 A revista de cultura cinematográfica CINEMA NOVO realiza em 30 de Janeiro de 1981 a 15 de Fevereiro de 1981, a I MOSTRA DO CINEMA FANTÁSTICO DO PORTO. FANTASPORTO 81.

2 Com esta iniciativa, primeira etapa para a realização do futuro FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA FANTÁSTICO DO PORTO, pretende a revista CINEMA NOVO dotar a cidade com uma estrutura cultural activa e actuante.

3 Colaboram com a revista CINEMA NOVO, para concretização deste projecto a Secretaria de Estado da Cultura — Delegação do Porto, a Delegação do Porto do Instituto Português de Cinema, a Secretaria de Estado da Comunicação social, o Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, o Instituto Francês do Porto e o Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos.

4 A MOSTRA FANTASPORTO 81 tem como principais objectivos:

- 1 — dignificar um género cinematográfico muito especialmente maltratado no nosso país.
- 2 — dar aos amadores do fantástico pelo menos uma oportunidade anual de ver o que melhor se fez e se faz dentro do género.
- 3 — dar lugar de destaque aos filmes de pequeno orçamento que constituem a maioria da produção dentro do fantástico e que têm mantido o género vivo através de épocas menos propícias.

5 O FANTASPORTO 81 realizar-se-á no AUDITÓRIO NACIONAL DE CARLOS ALBERTO de 30 de Janeiro a 15 de Fevereiro de 1981 e abrangerá os mais ou menos sofisticados monstros, passando pela magia e pela antecipação científica, de tudo haverá. No sector RETROSPECTIVA com sessões às 18,30 vão ser incluídas as obras-primas do Fantástico com incidência sobre a época do mudo. Na MOSTRA INTERNACIONAL propriamente dita, sessões às 21,45 horas, estão inseridas as pequenas, médias e grandes produções de diversas épocas. Haverá também aos sábados e domingos sessões especialmente dedicadas à infância e juventude. Terá lugar também pelas 18,30 horas uma PRESENÇA DO CINEMA PORTUGUÊS. Anexa-se lista provisória de filmes.

6 Paralelamente à MOSTRA FANTASPORTO 81 é publicada uma edição especial da revista CINEMA NOVO, totalmente dedicada ao género Fantástico e da qual constam textos vários, entrevistas, além do PROGRAMA GERAL da MOSTRA.



7

Será feita a edição em álbum de um conjunto de gravuras originais de temática Fantástica.

8

Integrado no FANTASPORTO 81, estarão patentes várias exposições sobre o fantástico e será editado um cartaz comemorativo.

9

Realizar-se-ão diversos colóquios sobre os filmes e no último dia da Mostra haverá uma conferência-colóquio em que se abordará o Género Fantástico no Cinema, além de se preverem outras iniciativas.

10

A entrada nas várias sessões faz-se mediante a compra de bilhetes ao preço de 50\$00.

11

Foram criados cartões de participante de custo muito reduzido. O seu custo é de 500\$00 e dão direito a uma caderneta de bilhetes para as sessões ao Programa/Revista e ao cartaz da iniciativa.

Aceitam-se inscrições (limitadas) até 15 de Janeiro de 1981, podendo ser concretizadas enviando para C. O. FANTASPORTO 81 — APARTADO 78 — 4002 PORTO CODEX, além de nome, morada e telefone, duas fotografias tipo passe e 500\$00 em cheque ou Vale Correio. A partir de 20 de Dezembro, todos os contactos poderão ser feitos na SECRETARIA DO FANTASPORTO 81 sita ao Auditório Nacional de Carlos Alberto, das 18 às 20 horas dos dias úteis.

A COMISSÃO ORGANIZADORA DO FANTASPORTO 81

10 de Dezembro de 1980

---

## **HORÁRIO DAS SESSÕES**

---

15,30 h.; 18,30 h. e 21,45 h.

---

## **SECRETARIA DA MOSTRA**

---

AUDITÓRIO NACIONAL DE CARLOS ALBERTO

18,20 h., dias úteis de 20/12 até 30/1



# **Editorial**

# **TRINÓMIO**

## **LIVRARIA • PAPELARIA**

Rua Augusto Luso, 152 (entre os Liceus Carolina Michaelis e Rodrigues de Freitas) Porto Tel. 61353

### **EDITORIA**

Obras escolares e não escolares.

### **LIVRARIA**

Obras dos mais consagrados escritores e poetas (encadernadas e brochadas).

Livros didáticos e pedagógicos; técnicos e científicos; de ciências sociais e humanas; infantis e juvenis; dicionários.

### **PAPELARIA**

Material escolar. Globos terrestres electrificados. Xadrez, construções, «puzzles» e outros jogos educativos.

Artigos para escritório.

Fotocópias de excelente qualidade.

Diário da República para consulta gratuita.

Trabalhos gráficos.

Artesanato.



# OS CLÁSSICOS

## o vento

victor sjostrom

### ARGUMENTO

Uma jovem sem lar, educada e sensível, oriunda da Costa Oriental dos Estados Unidos, vai para uma casa de ambiente agreste, de gente humilde e rude, na Costa Ocidental.

A dona da casa, uma mulher magra, grosseira e gasta pela luta pela sobrevivência, não vê com bons olhos o encargo adicional representado pela manutenção de rapariga, e irrita-se com os modos delicados e gentis desta.

O marido, tentando atenuar a posição da rapariga, apenas provoca ciúmes na esposa, cuja vontade de se livrar de rapariga aumenta dia a dia.

E, por fim consegue o seu desejo.

Não tendo para onde ir, ela vê-se forçada a casar com um vaqueiro, que mal conhece e não ama, mas que lhe pode proporcionar um lar.

Receosa da vida de casada e revoltada com a grosseria do marido e a aridez do ambiente em que vive, ela sente ainda maior depressão pelo vento incessante e a poeira, sempre crescente, que bem parecem penetrar no seu próprio ser. Horroriza-a a ideia de que a sua existência venha a assemelhar-se à da mulher cuja casa deixou. O tempo passa e, com ele, mantém-se a mesma monotonia e o mesmo desconforto. A tudo faz frente, corajosamente, quase heroicamente. E a rapariga, como pessoa bem formada, suporta esse ambiente com grande calma e confiança.

Certo dia, durante uma tempestade, é vítima dum assalto perpetrado por um seu conhecido que a quer violentar; enlouquecida pelo vento e pelo terror, ela procura defender-se e é forçada a matar o seu algoz.

### A CRÍTICA

«The Wind», um filme desdenhado quando da sua apresentação em virtude da excitação provocada pelo cinema sonoro, que começava a despontar, constituiu o melhor esforço de Victor Sjöström na América.

Destituído do auxílio de uma história romântica de amor, o filme é um esplêndido estudo dos efeitos das duras condições climáticas, e vida difícil, sobre uma rapariga sensível, com enormes dificuldades em se adaptar a tais circunstâncias.

Através do filme, Sjöström dá relevo ao seu tema: vidas humanas moldadas pelos elementos. É o vento que provoca o encontro da jovem com o homem, que depois a violenta; é o vento que a atira para um casamento indesejável; é o vento que, finalmente, a conduz à loucura e ao assassinio.

O vento constituiu a expressão física da luta emotiva dos personagens, tal como em «Aurora», de Murnau, o saltitante «trolley-bus» exprimiui a excitação dos forasteiros provincianos. Ao calor árido da pradaria correspondeu aqui o vento, a poeira, a areia, céus limpos e vasto espaço.

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

#### O VENTO (THE WIND) 1928

**Realização:** Victor Sjöström

**Adaptação cinematográfica**

Frances Marion, segundo o romance de Dorothy Searborough

**Fotografia:** John Arnold

**Montagem:** Conrad A. Nervig

**Interpretação:** Lillian Gish (a Jovem); Lars Hanson (o Homem); Montague Love (o «Vilão») e Dorothy Cummings, Edward Earle e William Orlamond

**Produção:** Metro-Goldwyn-Mayer

**Estreado no Odéon em Outubro de 1929**



A extraordinária qualidade do filme é o seu realismo documental — grande parte dele foi rodado na região de Mojave — que muito de comum tem com «Greed».

Tal como este filme, «O Vento» faz um estudo profundo da psicologia dos seus personagens através de um tratamento objectivo do respectivo ambiente.

Lidando com um assunto sombrio, Victor Sjostrom foi tão inflexível a manejá-lo como Eric von Stroheim em descrevê-lo. Sjostrom conseguiu efeitos através duma técnica semelhante à de «Greed»: a utilização de pormenores dentro da própria cena de preferência à construção da cena através dum conjunto de planos variados.

Numa cena, por exemplo, a dona da casa esquadreja um animal para preparar uma refeição e fica suja de sangue. A rapariga, que procura um ferro para engomar a roupa — aqui está um contraste irónico quanto aos propósitos de uma e outra — vê o sangue e afasta-se, angustiada. Este incidente é descrito em toda a sequência com um mínimo de planos.

Também a cena em que o vento entra pela casa dentro, partindo a vidraça da janela, abrindo violentamente as portas, revolvendo as estantes, fazendo cair o candeeiro de maneira a pegar fogo à toalha da mesa — enquanto Lillian Gish faz tentativas baldadas para não deixar entrar o vento — foi realizada com uma igual parcimónia de montagem.

«The Wind» trouxe ao cinema americano um estilo que, embora tipicamente sueco, estava mais perto do espírito americano do que quaisquer dos estilos do cinema alemão.

Victor Sjostrom revelou uma reserva, uma gravidade e uma violência que se ajustam magnificamente ao carácter da gente do «Midwest», a província americana.

Drama de cidade pequena, com gente provinciana, agarrada à terra e posta perante as dificuldades da vida e das suas próprias convenções, «O Vento» é directo na narração, denso no aspecto dramático e realista no estilo.

#### LEWIS JACOB

Em «The Rise of the American Film» — N.Y. 1939

#### VICTOR SJOSTROM

Nasceu a 2 de Setembro de 1879 na Noruega e faleceu em Estocolmo a 3 de Janeiro de 1960.

Filho de um comerciante e de uma actriz, Victor Sjostrom juntou-se a seus pais nos Estados Unidos, para onde, com espírito aventureiro tinham ido na esperança de encontrar no Novo Mundo uma abundância que a Suécia não lhe concedera.

No entanto, os seus planos falharam; e Victor Sjostrom foi mandado para a Suécia para, na cidade de Gothenburg, completar os seus estudos.

Aos dezasseis anos decide dedicar-se ao teatro, embora contra a vontade paterna. Após vários anos de vagabundagem artística pelos modestos teatros de província, onde foi o intérprete do repertório clássico escandinavo, consegue ingressar na companhia do teatro de Gothenburg, uma das mais importantes cidades suecas. Intérprete, também, de Shakespeare, uma das suas melhores criações foi em «Noite de Reis».

O seu primeiro contacto com o cinema tem lugar em 1912 quando foi contratado pela empresa produtora Svenska Biografteatern, como actor. O seu primeiro filme, cuja acção decorre na atmosfera do circo, intitulava-se «Máscara Negra» e tinha como realizador uma personalidade que viria a tornar-se como ele, aliás, igualmente famosa — Mauritz Stiller.

A sua estreia como realizador tem lugar com a comédia «Tradgarmasteren» — O Jardineiro, de que era também intérprete.



No ano seguinte realiza seis filmes, dos quais se destaca «Ingeborg Holm», verdadeiramente o seu primeiro grande filme — a que a interpretação da notável atriz Hilde Bogstrom muito valorizava — e em que os valores cinematográficos se tornavam mais evidentes.

De 1914 são, entre outros, «Hogfjallets Dotter» — A Rapariga da Montanha, «Tjussvystitten» — O Tiro do Ladrão, «Halvlood» — A Mestiça.

«Streiken» — A Greve (1915), que ele interpreta igualmente, «Landshovsdingens Dotter» — A filha do Governador (1916), «Havsgamarna» — Os Abutres do Mar (1916), são outros filmes desse período.

1917 foi o ano de «Terje Vigen», de novo com ele por intérprete, e que trouxe para Victor Sjostrom e para o cinema sueco os maiores louros. Era, realmente, o começo duma carreira das mais significativas da história do cinema nórdico.

Seguem-se «Tosen fran Stornyrtorpet» (1917), segundo um romance de Selma Lagerloff e, como realizador e intérprete, aparece, no mesmo ano em «Gerg Ejving och hans hustru» — Os Proscritos, adaptado de um romance islandês.

Vêm depois «Ingmarssonerna» — Os filhos de Ingmar (1918), «Karin Ingmarsdotter» — Karin, filha de Ingmar (1919), ambos extraídos da obra de Selma Lagerloff «Jerusalém». De 1920 é «Klostret i Sendomir» — O Mosteiro de Sendomir.

No ano seguinte aparece o mais célebre, sem dúvida, de todos os filmes suecos de Victor Sjostrom, «Korkarlen», a famosíssima «Carroça Fantasma», obra de Selma Lagerloff, de que ele é não só o realizador, como o adaptador e o principal intérprete.

Depois «Vem Domen» — A Prova de Fogo, entre nós estreado no Salão Central, «Det Omringade Huset» — A Casa Cercada, «Elm Ombord» — Barco Trágico, ambos de 1922.

## o testamento de orfeu

jean cocteau

### ARGUMENTO DO FILME

Em primeiro lugar, eis aqui o testamento de Cocteau já que, ao interpretar ele próprio o papel principal, o poeta passeia-se no filme através do tempo — este tempo que devia ser abatido por um revólver, invenção de um sábio cuja velhice o poeta perturba.

Atingido por uma bala, Cocteau salta para um outro tempo onde reencontra as suas próprias criações o jovem poeta Cegeste, a Princesa sempre bela e inacessível, o fiel Heurtebise. Vítima de acusação, o poeta defende-se mal diante deles que o condenam à vida por crime de inocência.

Exibindo à guisa de talismã uma flor de hibiscus, Cocteau retoma o seu caminho e vai explorar a «Zona Intermediária». Uma vez aqui, as suas divindades e símbolos favoritos persistem em viver. Tendo passado por um acampamento de ciganos, o poeta acerca-se da deusa da Sabedoria, Minerva. Com a sua lança, a deusa vara o poeta e fá-lo sepultar num túmulo, Cocteau sai daí com os olhos do iniciado: ele ignora então a Esfinge e não se condoi por atravessar Édipo ensanguentado. O poeta continua o seu caminho e vai encontrar um grupo de crianças que o interrogam e lhe pedem um autógrafo.

É então que Cegeste o faz desaparecer; no chão, só ficam os documentos de identidade, logo transformados em flores de hibiscus.

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «Le Testament d'Orphée»;

**Realização, Argumento e Diálogos:** Jean Cocteau, França — 1960;

**Colaboração técnica:** Claude Pinoteau;

**Fotografia:** (P.E.C.): Roland Pontoiseau;

**Música:** Gluck, Haendel e Wagner, com arranjos de Jacques Metehen;

**Cenografia:** Pierre Guffroy; **Guarda-roupa e esculturas** Janine Janet;

**Interpretação:** Jean Cocteau (o Poeta), Jean Marais (Édipo), Nicole Courcel (a jovem mãe), Édouard Dher-



## O FILME

Esta epítome poética, este testamento recheado de chaves onde brilha a estrela de Jean Cocteau, foi a última realização cinematográfica do autor que durante trinta anos tinha feito da câmara como se fosse um brinquedo maravilhoso.

A interpretação é espantosa, aos nomes que aparecem no genérico é preciso ainda acrescentar a prestimosa colaboração, a diversos títulos, de alguns dos seus amigos: Pablo Picasso, Luis Miguel Dominguin, Lucia Bosè, Serge Lifar, Mme. Henri Torrès e Charles Aznavour. Por outro lado, Alice Sapritch faz de cigana e Madame Weisweiller é a dama da sombrinha.

Enfim, Jean Cocteau encontrou aqui o papel da sua vida, embora já o tivéssemos visto, de um modo furtivo, em «Le Baron Fantôme» de Serge de Poligny ou na figura de Alfred de Musset em «La Malibran» de Sacha Guitry.

mite (Cegeste), Françoise Christophe (a enfermeira), Claudine Auger (Minerva), Henri Crémieux (o professor), Jean-Pierre Léaud (o estudante), François Péric (Heurtelise), Maria Casarès (a princesa), Yul Brynner (o porteiro), Daniel Gélin (o interno), etc.;

**Produção:** «Éditions Cinématographiques Jean Thuillier»;  
**Duração:** 1 h 20.

# a bela e o monstro

jean cocteau

## ARGUMENTO

Bela é filha de um vendedor. As irmãs mais velhas, Adélaïde e Félicie, são pretensiosas, más e ridículas; Ludovic, o irmão, é igualmente um rapaz mau. Por seu lado, Bela, além de bonita, é uma boa rapariga. Avenant é o seu namorado.

Quando o pai parte para uma viagem, a filha mais nova pede-lhe que lhe traga uma rosa. Perdido na noite e num bosque, o vendedor colhe uma rosa da pertença do Monstro, um ser com corpo de homem e cabeça de animal. Pois este Monstro quer matar o pobre vendedor, mas decide conceder-lhe a vida sob a condição de que uma das suas filhas vá viver com ele. É Bela é a escolhida. O Monstro apaixonou-se por ela e pede-lhe a mão. Bela recusa, mas, por piedade e afecto, prende-se a ele.

Um dia sabe que o pai se encontra doente, e a rapariga consegue permissão de ir vê-lo — mas o regresso demora e o Monstro adoece de desgosto.

Entretanto, Ludovic e Avenant roubam a Bela a chave do pavilhão onde o Monstro esconde o seu tesouro, mas quando penetram no local, uma estátua anima-se e mata-os. É neste momento que Bela chega e dá com o Monstro moribundo — a rapariga confessa o amor que tem por ele. Ele transforma-se então no Príncipe Encantado (l'Ardent), cujos traços são os de Avenant, e ambos, de mãos dadas, levantam voo.

## O FILME

O onirismo. A construção da narrativa é lenta sem ligação dramática lógica. Não somente é admitida a aparição do fantástico na vida do vendedor e família, mas como também o narrador se esquece com frequência de acabar uma intriga começada.

O onirismo do filme confirma-se pela lentidão do ritmo, pela abundância dos processos de trucagens (caros a Cocteau, que já os utilizara em «Le Sang d'un Poète» e «Orphée») pela precisão pormenorizada das imagens («Ma nuit s'est écorée en plein jour»).

A poesia. A poesia d'«A Bela e o Monstro» nunca é expressa no diálogo e não é verbal. O estilo poético dos escritos de Coc-

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «La Belle et la Bête»;

**Realização:** Jean Cocteau, França — 1946;

**Argumento e Diálogos:** Jean Cocteau, baseado em um conto para crianças de Mme. Leprince de Beaumont (1957);

**Fotografia (P&B):** Georges Auric;

**Cenografia:** René Moulaert e direcção artística de Christian Bérard;

**Guarda-Roupa:** Escoffier;  
**Conselheiro técnico de Cocteau:** René Clément;

**Interpretação:** Jean Marais (Avenant/o Monstro/o Príncipe Ardent), Josette Day (a Bela), Marcel André (o vendedor, pai da anterior), Michel Auclair (Ludovic), Mila Parély (Adélaïde), Nane Germon (Félicie);

**Produção:** «Discina»



teau é, aliás, extremamente **visual**: as palavras mostram imagens precisas cuja sucessão e choques no espírito do leitor devem conduzir a um embate e dar acesso a um «outro mundo» (era natural que o poeta Cocteau viesse para o cinema e exprimisse mais directamente a sua arte literária e mundo interior).

Esta poesia nasce do simbólico da história, do fantástico e dos temas pessoais de Cocteau (a Pureza, a Dualidade, o Tesouro escondido, a estátua que se anima, a neve, etc.). Ela nasce da plástica e da «atmosfera» das imagens.

**A plástica.** De um lado, Cocteau tentou reencontrar o estilo das pinturas do séc. XVIII (Vermeer de Delft); por outro, o das gravuras de Gustave Doré que, no séc. XIX, ilustrou os contos de Perrault(\*). Para isso, foram notáveis os serviços do operador Henri Alekan e Christian Bérard que assegurou a direcção artística dos cenários e da indumentária.

Os cenários do Castelo do Monstro são estranhamente sobre-carregados, rocóco (barroquismo de Cocteau). Os da casa do vendedor são simples e rústicos.

O guarda-roupa, rico e selecto, participa na composição pictural da imagem e no luxo do enquadramento.

A fotografia, muitas vezes clara e escura, dá à imagem a imprecisão necessária para um mundo de sonho. (Excerto de uma ficha de Maryse Barbrit, ex-aluna do IDHEC).

(\*) «A Bela e o Monstro» foi extraído de um conto infantil do séc. XVIII, análogo aos de Perrault. (N. do T.).

## BIOFILMOGRAFIA DE JEAN COCTEAU

Jean Cocteau nasceu a 5 de Julho de 1889, em Maisons-Laffitte. A sua obra de cineasta é relativamente diminuta em relação à produção literária (poemas, peças, romances) ou gráfica (desenhos, frescos, cerâmicas).

Jean Cocteau era um topa-a-tudo genial, um **amador** no sentido mais puro da palavra, que via no cinema um meio, entre outros, para veicular os seus fantasmas íntimos, as suas obsessões, a sua «**difficultade de ser**». Ele considerava-se acima de tudo poeta e baptizou a obra de poesia de romance, poesia de teatro, poesia de cinema, etc..

A partir de 1925, Cocteau roda um pequeno filme (em 16 m/m), à maneira de Chaplin, a que ele chama simplesmente **Jean Cocteau Fait du Cinéma**. Este filme não foi exibido comercialmente e perdeu-se a única cópia. Em 1930, um subsídio do visconde de Noailles permite-lhe realizar (com a ajuda de Michel Arnaud e do operador Georges Périnal) um ensaio de vanguarda que contém o embrião do resto da sua obra: **Le Sang d'un Poète**. (Todos os seus temas encontram-se aqui: as recordações da infância, a homossexualidade, a droga, o narcisismo, a homenagem a Eleusis e os seus mistérios. Cocteau abandona seguidamente o ecrã e passa ao palco, onde sonha unicamente com os argumentos e os diálogos escritos por outros: L'Herbier, de Poligny, Bresson e, sobretudo, Delannoy («L'Éternel Retour»). O sucesso do seu último filme incita-o a pôr novamente «**ambas as mãos**» (como ele dizia) na câmara. Assim nasce **La Belle et la Bête**, um conto de fadas para adultos dirigido para «**aquilo que resta da infância de cada um de nós**».

Seguem-se cinematizações das suas próprias peças, que é bem melhor do que teatro filmado, e onde realiza processos técnicos espantosos: **L'Aigle a Deux Têtes** e **Les Parents Terribles**. Em 1950, é a vez de **Orphée**, indubitavelmente a sua obra-prima, cuja peça original é completamente remodelada em função das exigências do ecrã. Mas o insucesso afasta-o novamente dos estúdios: o regresso verificar-se-á com **Le Testament d'Orphée** graças ao apoio de um outro mecenas bem mais jovem do que ele: François Truffaut.



Esta última obra renova a veia autobiográfica dos seus primórdios: Cocteau filma inclusivamente a sua própria morte! E esta virá na realidade três anos mais tarde, a 11 de Novembro de 1963.

Os meus filmes, costumava dizer, **não têm pés nem cabeça, mas têm alma!** Eles inscrevem-se numa tradição do maravilhoso e do mágico inaugurado por Georges Méliès e que hoje se prolonga por Ingmar Bergman. Claro que o substracto literário está lá e é predominante — mas daí também se liberta um certo fascínio.

## OS FILMES DE COCTEAU

- 1925 **Jean Cocteau** *Fait du Cinéma* / filme perdido
- 1930 **Le Sang d'un Poète** (O Sangue de um Poeta) / sup. técnica de René Clément
- 1947 **L'Aigle a Deux Têtes**
- 1948 **Les Parents Terribles**
- 1950 **Coriolan** / curta-metragem
- Orphée** (Orfeu) / filme «amador», 16 m/m, inédito
- 1952 **La Villa Santo-Sospir** / curta-metragem, 16 m/m
- 1960 **Le Testament d'Orphée** ou **Ne Me Demandez Pourquoi** (O Testamento de Orfeu).

## COLABORAÇÃO A DIVERSOS TÍTULOS

- 1940 **La Comédie du Bonheur** (Marcel L'Herbier)
- 1942 **Le Baron Fantôme** (Serge de Poligny)
- 1943 **L'Éternel Retour** (Jean Delannoy)
- 1945 **Les Dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson)
- 1947 **Ruy Blas** (Pierre Billon)
- 1950 **Les Enfants Terribles** (Jean-Pierre Melville)
- 1952 **La Couronne Noire** (Luis Saslavski)
- 1961 **La Princesse de Clèves** (Jean Delannoy).

Na generalidade, Cocteau assina o argumento ou os diálogos de alguns destes filmes. Por vezes é actor, como em «Le Baron Fantôme», «La Malibran» (Sacha Guitry, 1943), «8x8» (Hans Richter, 1952) e no seu próprio filme «Le Testament d'Orphée» onde é o actor principal.

# a atlantida

jacques feyder

## ARGUMENTO

Em Tombouctou, em pleno país dos tuaregues e do sol, o tenente Saint-Avit é encontrado inanimado. Trazido para o posto mais próximo é convenientemente tratado; e quando se encontra restabelecido vai ser destacado, como comandante dum posto, Hassi-Hinifel, perdido na imensidade do Sara.

Antes de ter sido encontrado fora protagonista de acontecimentos quase inverosímeis. É isso que ele conta a um camarada.

O capitão Morhange e ele próprio foram, certo dia, conduzidos por um misterioso personagem, um Targui, até às profundezas do Hoggar. Aí existe como que um oásis que parece ser o que resta dum antigo continente desaparecido, a Atlântida.

Reina nele, como dominadora absoluta, uma mulher enigmática, Antinéa. Ela provoca o amor apaixonado de todos os homens que algum dia a conheceram, a tal ponto que os leva à loucura e ao suicídio quando lhes deixam de agradar.

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**T. O. : L'Atlantide (1921)**  
**Realização :** Jacques Feyder;  
**Adaptação cinematográfica :** Jacques Feyder, segundo o de Pierre Benoit  
**Fotografia :** Georges Spacht e Victor Morin  
**Cenários e indumentária :** Manuel Orazi  
**Música :** M. Jemain  
**Assistente de realização :** André Roanne  
**Produção :** Thalman & Cie  
**Interpretação :** Jean Angelo



Somente Morhange consegue resistir a esse enfeitiçamento, o que exaspera a rainha, Saint-Avit, dominado pelo ciúme, e incitado para tal pela própria Antinéa quase é levado a assassinar o Capitão Morhange.

No entanto, de convivência com Tanit-Zerga, uma das aias de Antinéa e depois de haver tentado matar a rainha por quem se apaixonara, consegue deixar o terrível domínio. Todavia, durante a fuga, a escrava é morta. Ele é, então, encontrado sem dar acórdio de si.

Ao terminar a sua história, é-lhes anunciada a presença de um misterioso Targui. Ele levará Saint-Avit preso e esse fascínio e o camarada tenente Ferrières para junto de Antinéa.

### A CRÍTICA

A «Atlântida» chamou a atenção para Jacques Feyder. A adaptação do romance célebre de Pierre Benoit era extremamente hábil. Ela tinha, contudo, notáveis defeitos. Stacia Napierkowska, escultural e muito baixamente voluptuosa, não correspondia à figura da jovem e fina heroína do romance. Mas planava sobre todo o filme uma espécie de mistério, uma espécie de ambiência de sonho e de narrativa fabulosa que, com um sentido notável do efeito decorativo, faziam esquecer uma certa arbitrariedade de imaginação.

CARL VINCENT

(De Histoire de l'Art Cinématographique, Bruxelas, 1939)

### O REALIZADOR

De seu nome verdadeiro Jacques Frederix, nasceu em Ixeles, bairro de Bruxelas, a 21 de Julho de 1888 e faleceu em Prangins, na Suíça, a 25 de Maio de 1948.

Oriundo duma família da alta burguesia, pretendeu seguir a carreira diplomática. No entanto, o teatro exerce sobre ele o seu fascínio. Escreve algumas peças, que não consegue ver representadas. O teatro continua a ser, apesar disso, o meio que mais firmemente o interessa. Por isso é como actor que com ele mais inteiramente contacta tendo, de 1908 a 1921, sido o intérprete de várias peças levadas à cena no teatro da Porte de St. Martin e no teatro Michel, de Paris e, depois, em Lyon no teatro Montecarmon.

Como na época era quase normal na carreira do artista de teatro, o cinema passou a tê-lo como intérprete aparecendo, entre 1912 e 1915, em filmes de Georges Méliès, de Louis Feuillade, de Charles Burguet e de Gaston Ravel, homens de grande destaque na época. É nesse período que conhece e se casa com Françoise Rosay, que viria a ser uma sua preciosa colaboradora.

Em 1915 e quando Gaston Ravel, que dirigia o filme da Gaumont «Monsieur Pinson (Policier)», é mobilizado Jacques Feyder é que o conclui. A partir daí pode dizer-se que tem começo a sua intensa carreira como «metteur-en-scène».

O ano de 1916 é para ele de grande actividade, dirigindo oito filmes, entre os quais uma paródia à série americana dos «Mistérios de Nova York». No ano seguinte, após ter dirigido quatro filmes, é por sua vez chamado às fileiras. Ferido, é reformado em 1918, ano em que Jacques Feyder realiza «La Faute d'Orthographe», que chama sobre o seu nome a atenção geral.

Deixando a Gaumont por lhe ter recusado uma melhoria de contrato, dirige, então, em 1921, um filme de grande amplitude e não menor orçamento. É a transposição para o cinema do romance de Pierre Benoit «L'Atlantide», cujos exteriores foram filmados no norte de África, na região dos tuaregues, filme que bate todos os «records» de receita. O Coliseu dos Recreios exibiu-o, um ano mais tarde, com igual êxito.

(Capitão Morhange); Stacia Napierkowska (Antinéa); Georges Melchior (Tenente Saint-Avit); Marie-Louise Iribarne (Tanit-Zerga); André Roinne (Tenente Massard); M. Forsay (Tenente Ferrières); Franceschi (o Arquivista) e Abd-el-Kader Ben Ali (Cegheir ben chick)

Estreia mundial em Paris, no Cinema Madelaine, a 30 de Setembro de 1921

Estreia em Lisboa, no Coliseu dos Recreios, a 27 de Maio de 1922



O filme que faz a seguir, em 1922, classifica-o como uma das mais importantes figuras do cinema francês, um dos seus realizadores mais artistas. É «Cranquebille», segundo o conto de Anatole France e de que era também o autor dos cenários, o qual tinha como protagonista o grande actor de teatro Maurice de Feraudy.

Seguem-se «Visages d'Enfants» (1923), «L'Image» (1924), produzido por uma firma austríaca, «Gribiche» (1925), «Carmen» (1926), com exteriores em Espanha e tendo como principal intérprete Raquel Meller, então no auge da sua carreira. À Alemanha vai realizar «Thérèse Raquin» (1927) segundo Zola, o filme que definitivamente o consagra e que faz dele, também, um dos mestres do realismo cinematográfico. O São Luís exibiu-o na sua tela. Em 1928 dirige o seu último filme mudo, «Les Nouveaux Messieurs».

Contratado pela Metro-Goldwyn-Mayer, em 1929 parte para Hollywood. O seu primeiro filme, «The Kiss» (O Beijo), tem por intérprete Greta Garbo. Depois dirige as versões estrangeiras de filmes americanos, entre os quais, e de novo com Greta Garbo, «Anna Christie», nas suas versões alemã e sueca.

Volta a dirigir também sobre a sua directa responsabilidade, os filmes «Son of India» e «Daybreak».

Em meados de 1931 regressou a Paris. Como, porém, os projectos que o trouxeram à Europa não se concretizam, volta em Janeiro de 1932 aos Estados Unidos para, em Fevereiro de 1933, regressar definitivamente a França. Em fins de 1933 voltaria à actividade. Desse ano até 1935 realiza os seus três filmes sonoros capitais: «Le Grand Jeu», «La Kermesse Heroique» e «Pension Mimosas», filme este que «assinala uma etapa na evolução do cinema francês em direcção aos estilos mais amadurecidos de Renoir e Carné», como Carl Vicente refere.

Contratado por Alexandre Korda dirige em Inglaterra «Knight Without Armour» (1937). Em 1938 realiza «Les Gens du Voyage» seguindo-se «La Loi du Nord» (1940), «Une Femme Disparait» (1941), realizado na Suíça, onde também supervisa o filme «Matura Reise», dirigido por S. Steiner.

Em 1945, já em França, monta e põe em cena a peça «Le Seducteur», de André Birabeau. Em 1947 supervisa o filme «Macadam», de que Marcel Blistène é o realizador.

## o gabinete do dr. caligari

robert wiene

### O ARGUMENTO

Numa cidade da Alemanha do Norte, em Holstenward, perto da fronteira holandesa. Dois homens passeiam. O mais novo conta ao outro, em confidência, uma história.

Um dia, uma feira instalara-se ali, com os seus parques de diversões e as suas barracas de ilusões. Entre as últimas achava-se a do Dr. Caligari, o «empresário» do sonâmbulo Cesare. Com o intuito de obter a necessária licença, Caligari vai à Câmara, onde é recebido com desprezo por um dos funcionários. No dia seguinte este é descoberto, assassinado.

Entre numerosos frequentadores da feira acham-se dois estudantes, Franz e Alan, estando este último noivo de Johanna, filha dum médico. Entram na barraca de Caligari, na qual Cesare responde a perguntas sobre o futuro. Prediz a Alan que morrerá nessa madrugada. Com efeito, Alan é assassinado nas mesmas circunstâncias que o funcionário da Câmara. Outros crimes semelhantes se sucedem.

FICHA TÉCNICA  
E ARTÍSTICA

(Das Kabinet des  
Dr. Caligari)

Realização — ROBERT WIE-  
NE  
Produtor responsável — ERI-  
CH POMMER  
Argumento cinematográfico —  
HANS JANOWITZ e CARL  
MAYER  
Fotografia — WILLY HA-  
MEISTER  
Cenários e figurinos — HER-  
MANN WARM, WALTER



Sobre aquelas duas inquietantes personagens incide um perturbante enigma.

Uma outra noite, Johanna é raptada do seu quarto. Ouvem-se gritos de terror. O seu raptor é Cesare, que consegue fugir.

Entretanto, Franz e o Dr. Olsen, pai de Johanna, nas noites seguintes, passam a espiar a barraca do Dr. Caligari, mas não notam nada de anormal. Porém, numa delas, penetram na barraca. Verificam, então, que Cesare foi substituído por um manequim, duma semelhança extraordinária com aquele. O Dr. Caligari fogira, também. Franz consegue saber que ele procurou refúgio num hospital de alienados. Vai lá e, no director do estabelecimento hospitalar reconhece o famoso doutor Caligari. Franz precipita-se sobre aquele, mas os enfermeiros acorrem e vestem-lhe uma camisa de forças.

É nesse momento, então, que se reentra na realidade para se saber que toda essa história não passa da obra dum louco.

Robert Wiene reivindicou para ele só a paternidade do «Gabinete do Dr. Caligari», precisando que foi o impressionismo pictorial, de que era um admirador, que o levou ao impressionismo cinematográfico.

O primeiro elemento de êxito do «Gabinete do Dr. Caligari» vem, sem dúvida alguma, de que o argumento dava uma justificação precisa do impressionismo. Os personagens principais e as aventuras nasciam da imaginação dum louco. Robert Wiene podia permitir-se, desde então, todas as audácias e levar até ao mais ínfimo pormenor, a aplicação duma teoria conduzindo a subjugar todos os elementos da composição do seu filme — os cenários e as iluminações, o aspecto e o «jogo» dos actores — para chegar a uma alucinante unidade de atmosfera. E não deixou de o fazer.

Para além do excepcional resultado do argumento, o filme impôs-se, pois, pela força expressiva do «décor» e da indumentária: estes aparecem, verdadeiramente, como impressionantes factores dramáticos. Encontram-se os efeitos mais significativos deste impressionismo nas cenas da feira, do rapto da rapariga e da perseguição de Cesare, o sonambulo, através das ruas tortuosas e estranhas.

Carl Vicent

## ROBERT WIENE

Nasceu na Saxónia em 1881 e faleceu em Paris em 17 de Julho de 1938.

Filho de um actor, director do Teatro da Corte dos Reis de Saxe, Robert Wiene, seguindo a carreira paterna, aparece como actor de teatro em Dresde. Passa a Berlim onde, juntamente com a sua qualidade de artista, surge como autor dramático e, mais tarde, como encenador teatral.

O seu ingresso no cinema, em 1914, é marcado como autor do argumento do filme «Stolz der Firma». Nesse mesmo ano é de novo argumentista do filme «Er rechts, sie links». No ano seguinte dirige o seu primeiro filme, «Die Konservenbrant» e depois «Arne Eva», em que se estreia Emil Jannings a que se segue, em 1916, «Fromont Jor., Rissler Sr», segundo Alphonse Daudet.

Em 1920 surge o filme que traria para Robert Wiene uma notoriedade mundial, «Das Kabinett des Dr. Caligari», sob argumento de Carl Mayer e que lhe viria também a merecer o título do primeiro realizador expressionista.

Nesse ano Carl Mayer, porventura o mais activo dos «scenaristas» alemães da época, escreve o argumento de «Genuine», que Wiene dirige segundo os moldes de «Caligari»; em 1923 realiza «Hollische Macht».

Tendo como base a obra de Dostoiévsky «Crime e Castigo», Robert Wiene realiza «Raskolnikov», chamando a colaborar nesse seu filme actores e decoradores do Teatro de Arte de Moscovo — entre os quais, dos últimos, André Andreiev — filme em que o

REIMANN e WALTER ROHRIG

Interpretação — WERNER KRAUSS (Dr. Caligari); CONRAD VEIDT (O sonambulo Cesare); FRITZ FRIEDRICH FEHER (Franz, o louco); LIL DAGOVER (Johanna); HANS HEINZ VON TWARDOWSKI (Alan); RUDOLF LEITTINGER (Dr. Olsen) e RUDOLF KLEINROGE (O criminoso)

Produção — DECLA - BIOSKOP

Estreado no Cinema Central, em Janeiro de 1929



realizador conseguira traduzir o universo do escritor russo. De feição expressionista é ainda «I. N. R. I.» (1924), em que a Paixão era evocada «Zapfenstreich», é de 1925, ano a que pertence também «Orlacs Hands» — As Mãos Orlac, o qual fica a constituir o último marco da sua experiência expressionista.

A partir de então, a carreira de Robert Wiene segue uma directriz nitidamente no sentido do filme comercial. São disso exemplos, entre alguns outros, «Rosenkavalier» (1926), «Die Königin der Moulin Rouge» (1927), «Die Frau auf der Folter» (1928), «Die grosse Abenteurin» e «Die Gelichte», também do mesmo ano. «Revolution der Jugend» é de 1929, «Des Ander» (1931) é o seu primeiro filme sonoro. Dirigiu em França os seus últimos filmes.

## metropolis

fritz lang

### ARGUMENTO

Metropolis é uma grande cidade dividida em dois mundos — o de cima, onde vivem, em estranha ligação, os homens de pensamento e os chefes de indústria; e o de baixo, onde existe a miséria, onde os homens são obrigados a mover os mecanismos destinados à existência da cidade superior.

Maria, uma humilde criatura da cidade inferior, prega uma religião inspirada na justiça e na bondade. Animada por esta fé, ela procura converter Freder, filho do industrial que impera em Metropolis. Assim, Maria incita-o a descer à cidade subterrânea.

Tal atitude de Maria não encontra simpatia entre os dirigentes da outra parte da cidade.

As coisas tornam-se mais difíceis com a entrada em acção do inventor Rotwang, chefe do departamento das máquinas, o qual substitui, mercê dos seus conhecimentos científicos, a presença da jovem, feita prisioneira, pela de um automóto que reproduz flagrantemente as feições, mas não o nobre coração, da autêntica Maria.

Este automóto excita os operários à revolta e à destruição de Metropolis. Entretanto, Freder consegue libertar a verdadeira Maria. E, como que a coroar o seu sonho de amor, realizam ambos «a união do cérebro e do braço, por intermédio do coração».

### O FILME

Este filme, que moderniza a parábola do babelismo, é em si próprio uma monstruosa torre de Babel.

A envergadura — a servidão dos operários pela divisão e racionalização do trabalho — ultrapassa singularmente o poder de análise do argumentista, além de que desta ideia demasiado ambiciosa nós apenas vemos uma esmagadora realização material, um amontoado sem moderação, nem psicologia, nem inteligência.

Desta imoderação, que o inferioriza, o filme colhe também algumas qualidades. A técnica de Fritz Lang é notável. Até muitos efeitos de realização, de fotografia, de composição das imagens, que seriam notados noutros filmes, passam desapercibidos, afogados pela abundância. A iluminação dá à cidade subterrânea um ambiente de cave, as sobreimpressões, os «raccords», a trucagem luminosa e eléctrica revelam um domínio rigoroso. É justo reconhecer a emoção visual que eles dão ao espectador passivo. A perseguição, nos subterrâneos, duma jovem que uma mancha luminosa «crava» nas paredes; os movimentos das máquinas; as evoluções da multidão; a cena do laboratório, tudo o que respira um certo perfume de aventura é, quando considerado separadamente, duma espantosa

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Realização — FRITZ LANG  
Argumento cinematográfico — THEA VON HARBOU e FRITZ LANG, segundo uma história de Thea von Harbou  
Fotografia — KARL FREUND e GUNTHER RITTAU  
Cenários — OTTO HUNTE e KARL VOLBRECHT  
Adaptação musical — GOTTFRIED HUPPERTZ  
Interpretação — ALFRED ABEL (J. Fredersen); BRIGITTE HELM (Maria); GUSTAV FROELICH (Freder); RUDOLF KLEIN-ROGGE (Rotwang); THEODOR LOOS (Josaphat); HEIRICH GEORG (Grot); FRITZ RASP e ERWIN BISWANGER  
Produção — UFA  
Estreado no S. Luís, em Abril de 1928



beleza. O trabalho arquitectural causa admiração. Por vezes, a vida e a poesia interior surgem duma imagem, dum movimento.

Mas, por que nos indispomos com esse Eden de cartão onde vivem os ricos da cidade, onde deambulam mulheres do mais puro estilo «Folies Bergère»? Porquê esta compilação das máquinas, quando a indústria tende a condensá-las? Porquê obrigar os operários a fazer movimentos duma amplitude demasiado larga, sacrificando, assim, a verosimilhança e a emoção a um movimento de conjunto? Todas estas pessoas, cuja actividade deveria ser reduzida, parecem trabalhar para nada fazer. Porque razão a grande praça da cidade operária, onde as casas apresentam belas superfícies cinzentas, simples, rasgadas por janelas regulares, há-de ser adornada com um fantasista «gong» de alarme, cujo falso modernismo realça a falta de sentido crítico dos decoradores?

Bernard Brunius

## a mulher na lua

### O FILME

Um filme de Fritz Lang! É ponto assento que ele tem de constituir um grandioso espectáculo cinematográfico. Quando não empolga as plateias, deixa-as estonteadas com o poder quase mágico das suas fantásticas realizações. Não maravilhosas têm sido que nenhuma delas deixou ainda de ser lembrada. Ninguém esqueceu, com certeza, esse formidável poema macabro, juntamente considerado a sua obra-prima: «A Morte Cançada». Do mesmo modo todos se recordam desse soberbo cântico à máquina que, para o orgulho da arte do silêncio e glória duma geração de poetas da imagem, se conheceu sob o título de «Metrópolis». Pois bem, Fritz Lang deslumbra-nos mais uma vez com a sua idolatria pela Máquina. A sua alma de artista ergueu-lhe um altar — a tela — para que todos nós prestássemos à beleza estilizada das suas linhas o mesmo culto que ele consagrou à mecânica e dramática poesia dos seus ritmos. Em «Metrópolis», fez da máquina um símbolo de escravidão para o homem. Em «A mulher na Lua» fez dela um veículo para prestar uma apoteose ao braço e ao cérebro daqueles que anseiam por se relacionarem com as regiões inter-planetárias.

Baseando-se em processos que quase podem levar-nos à admissão duma possibilidade de ligação com a Lua, Fritz Lang imaginou, à maneira de Júlio Verne e de Wells, que essa viagem só poderia ser efectuada por meio dum bólido expedido da terra e impulsionado por consecutivas explosões de foguetes.

E utilizando a ciência em alguns casos, excedendo-a noutros, Fritz Lang entrou pelos domínios da fantasia e não correspondeu ao que era legítimo esperar do seu maravilhoso talento.

Esqueceu a irregularidade do tema de sua esposa. Thea von Harbou, e em vez de no-lo sugerir por cambiantes de luz, coando-a em inteligentes gradações até nos plasticizar a ficção do ambiente, é essa mesma luz que nos coloca em presença da cru realidade das maquetes. Isto não diminui as suas excelentes condições de espectáculo. No entanto, este novo filme de Fritz Lang não está à altura de qualquer das suas obras gigantescas.

... ..

A realização tem magníficos momentos de emoção dramática. A partida do bólido, os quadros da multidão que presencia, como as cenas passadas dentro da aeronave durante os primeiros oito minutos da ascensão, absorvem-nos inteiramente.

«Cinéfilo»

António Lourenço

fritz lang

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Realização — FRITZ LANG  
Colaboração científica —  
PROF. HERMANN OBERTH  
Colaboração artística —  
PROF. GUSTAV WOLFF e  
JOSEPH DAMILOWITZ  
Direc. fotográf. — EDUARD  
KUBAT  
Argumento — THEA VON  
HARBOU  
Cenários — EMIL HOSLER,  
OTTO HUNTE e KARL VOL-  
BRECHT  
Fotografia — COURT COU-  
RANT, OSKAR FISCHINGER,  
OTTO KENTURECK e KONS-  
TANTIN TSCHETWERIKOFF  
Produção — FRITZ LANG  
FILME para a UFA  
Interpretação — GERDA  
MAURUS, WILLY FRITSCH,  
KLAUS POHL, FRITZ RASP,  
GUSTAV VON WANGE-  
NHEIM, GUSTL STARK-GS-  
TETTENBAUER, ILLA DU-  
RIEUX, HERMAN VALLEN-  
TIN, MAX ZILZER, KARL  
PLATTEN e a ratinha JOSE-  
PHINE  
Legendas traduzidas e adap-  
tadas por Carlos Silva e V.  
Pereira Coutinho.



... ..

À «Mulher na Lua» não fazem falta os sons. É isso por variadíssimas razões.

Antes de tudo, pelo seu alto valor técnico — celulóide maquinado à maravilha por Fritz Lang, o realizador exacto.

É uma coisa realmente notável, como nítido ajuste dos conjuntos e minuciosa articulação dos pormenores, um filme de Fritz Lang! O realizador da «Morte Cançada» e de «Espíões» é um curioso caso de interferência entre a ciência e a arte. Embora a arte prevaleça (ante a que por vezes apetece denominar bom-gosto), Fritz Lang tem a habilidade de conseguir compor, com um volante, dois tubos de aço e quatro aparelhos esquisitos uma obra-prima de equilíbrio visual.

Curiosa também a sua metaestabilidade entre a megalomania germânica e a sua sensibilidade estética; entre o «klossal» e o «delikato». Porque Fritz Lang, com as suas máquinas poderosas, os seus edifícios gigantescos, as suas esmagadoras multidões, é um romântico, um sentimental — quase um latino. Quem o viu acariciar amorosamente os cabelos de Gerda Maurus para que uma imagem surtisse mais espiritual efeito, e comandar, como um Napoleão, a partida para a Lua, sente e compreende essa dualidade portentosa.

Ao contrário de Pabst, frio, dissecador de realidades bestiais (que ele aliás brutaliza na melhor das intenções), Fritz Lang não explora e tem horror ao feio. É um artista-construtor, um homem que sabe dar forma e força ao sonho, esculpido em sombra e luz fantásticos motivos.

São talvez os filmes de Fritz Lang aqueles em que o papel mecânico e transcendente do aparelho de filmar melhor se faz sentir. Não se compreende uma obra sua com má fotografia. Tudo ali deve ser impecável, tudo de estudiosa aplicação e de aturada paciência.

Por isso se lhe perdoa que não se perca a meditar.

«A Mulher na Lua» é o filme de Fritz Lang que com mais clareza nos mostra as suas preferências, a sua maneira, as suas qualidades — e os seus defeitos.

Lá fora, insistiu-se demasiadamente sobre a inverosimilhança (!) e até sobre a incompetência científica (!!) do argumento, chamando a Thea von Harbou — «o grande defeito de Fritz Lang».

Discordamos em absoluto. Um filme, principalmente um filme tão arrojado como «A Mulher na Lua», não pode pretender a ser verosímil em relação aos usos e costumes, mas apenas verosímil em face de espectadores empolgados e necessariamente suspeitos. Deve obedecer à «lógica do espectáculo» e não à «lógica lógica», à lógica propriamente dita.

«A Mulher na Lua» é um filme que pretende mais ser uma obra dramática que uma obra de antecipação científica. Os romances de Júlio Verne não bateram tão certo como se julga — mas entusiasmarão a mocidade de três gerações. Já Anatole France dizia que o Larousse bastava para fazer um sábio de qualquer escritor.

Demais, as possibilidades científicas duma viagem ao nosso inseparável satélite são habilmente apresentadas no filme. Nada choca a mais sólida cultura, nada repugna à mais exigente mentalidade positiva.

Depois, toda aquela féerie científica é demasiadamente bela para que valha a pena analisar com rabujenta caturrice questões de engenharia... pirotécnica.

Como obra dramática, «A Mulher na Lua» justifica o mais clamoroso êxito. Todos os intérpretes desempenham os seus difíceis papéis com rara inteligência. Destacamos Klaus Pohl, no astrónomo incompreendido, por ser um desconhecido. Os outros — Willy Fritsch, Gerda Maurus (menos feliz que em «Espíões» e «Alta Traição»), Fritz Rasp (num curioso tipo do seu género), o espantoso pequeno Gustl etc. e tal, o violino Wangenheim — souberam merecer a escolha.



1919 e 1920 dirige mais três filmes: «Hara Kiri», «Der Herr das Liebe» e «Vier um die Frau».

No ano seguinte realiza «Der Mude Tod» — A Morte Cançada, com argumento de sua mulher e planificação de ambos, onde se afirma como uma das mais fulgurantes personalidades do novo cinema alemão. «Dr. Mabuse, der Spieler» (1922) é o filme que dirige depois, segundo argumento de Thea von Harbou. Em 1923-24, sempre com argumento de sua mulher e fiel colaboradora, dirige «Die Niebelungen», constituído por dois filmes, «Siegfried» e «Kriemhild Fache», filmado inteiramente no estúdio, onde os exteriores são especialmente reconstruídos, técnica revolucionária para a época.

Adaptado de um romance de Thea von Harbou, dirige em 1926 «Metropolis», cuja adaptação cinematográfica é assinada por ambos, como as anteriores. Sob a autoria de um e outro surgem: em 1928, «Espíões», em que, de certo modo, retoma o tema de «Dr. Mabuse»; em 1929, «Uma Mulher na Lua», filme de antecipação, porventura as suas duas obras menores. «Matou» (1932), é o seu primeiro filme sonoro e «Testamento do Dr. Mabuse» (1933), o último que faz na Alemanha.

A obra de Fritz Lang é profundamente marcada por um carácter nitidamente germânico.

Depois de ter recusado uma proposta do Dr. Goebbels para dirigir a indústria cinematográfica alemã, emigra para França onde faz, em 1934, «Liliom». Em 1935 ingressa no cinema americano.

Depois de ter ali dirigido cerca de vinte e cinco filmes, volta em 1958 à Alemanha, onde realiza em 1958 «O Tigre de Eschnanpur» e o «Túmulo Índio»; e «O Diabólico Dr. Mabuse», em 1960.

## nosferatu

### O ARGUMENTO

Hutter é encarregado pelo seu patrão, Renfield, de se dirigir a uma terra distante para fazer uma proposta de venda de uma casa. Ao cair da noite, chegando a uma hospedaria, pede que lhe indiquem onde fica o castelo do Conde Drácula. Ao ouvirem esse nome, os presentes ficam estarelecidos.

É que, dizem eles, ninguém ousou jamais ir até esse local, habitado por fantasmas. Mas Hutter ri-se do caso e vai para o quarto. Antes de adormecer dá com um livro. Abre-o e lê-o. É a história de Nosferatu, o vampiro que infesta há séculos a região.

De manhã retoma o caminho. Chega de noite ao castelo, onde o próprio Conde o recebe e o convida a cear. Conta-lhe ao que vem e o Conde dá a sua concordância à transacção.

Durante o dia, Hutter deambula pelo castelo e vai dar a um subterrâneo; vê um sarcófago e desloca a tampa. Com terror, vê a macabra figura de Drácula como que imersa num sono eterno. Num estado de grande excitação deixa o castelo e volta a Viborg. Durante esse tempo o patrão endoidecera, sendo levado para uma casa de saúde.

Entretanto Drácula, que não é outro senão o vampiro Nosferatu, toma lugar num barco. Durante a viagem toda a equipagem morre, com a peste.

Nosferatu, que conseguira sair a salvo do Barco, vem tomar posse da casa que negociara com Hutter. A mulher deste, Nina, sabe, pelo livro que o marido trouxera, que só o sacrifício voluntário duma mulher poderá libertar a região da presença do vampiro. Assim faz.

Quando Nosferatu sugava o sangue da sua vítima, surge a aurora; por esse facto — pois só durante a noite o seu estranho poder se fazia sentir — Nosferatu vacila, desaparecendo como uma sombra que se desvanecesse. Nina é salva. Hutter toma-a nos seus braços.

f. w. murnau

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Realização — F. W. MURNAU

Argumento cinematográfico — HENERIK GALEEN, segundo a novela de Bram Stoker  
Fotografia — FRITZ ARNO WAGNER

Cenários — ALBIN GRAU  
Interpretação — MAX SCHRECK (O Conde Drácula); ALEXANDER GRANACH (O negociante Renfield); GUSTAV VON WANGENHEIM (Hutter); GRETE SCHRODER (Nina, sua mulher); G. H. SCHELL, RUTH LANDSHOFI e ALBERT DONOHR

Produção — DECLA - BIOSKOP



## O FILME

«Nosferatu» foi realizado no ano mais fecundo da actividade de Murnau, em que dirige outros dois filmes. «Nosferatu» é tido como o filme melhor conseguido da experiência expressionista de Murnau.

Tem início com uma história de tom realista que se ambienta, progressivamente, numa atmosfera alucinada e macabra até que, no máximo de tensão, o pesadelo é quebrado e a história termina.

«Nosferatu» não está isento de erros e de soluções incertas; a ambientação, entre o realismo e a exasperada alucinação, confere ao filme uma tonalidade fragmentária; todavia, a parte mais vivamente sentida pelo realizador, aquela em cujo sentido do macabro hoffmanesco predomina, conserva um vigor maior do que o de muitos outros filmes expressionistas, que resultam hoje consideravelmente envelhecidos, incluindo mesmo «Caligari». A máscara de Cesare, neste filme, é assaz menos violenta e sugestiva do que a de Nosferatu que, na sua minúcia mímica e na impecável e terrificante interpretação de Max Schreck, sobre um fundo cenográfico certíssimo e através do ritmo angustiante da história bastaria, só, para fazer esquecer os anos que nos separam da estreia do filme.

Luigi Rognoni

## F. W. MURNAU

Friedrich Wilhelm Murnau, de seu verdadeiro nome F. W. Plümpe, nasceu em Bielefeld, na Westfalia, a 28 de Dezembro de 1931.

Frequentou a Universidade de Heidelberg e a de Berlim, formando-se em letras e filosofia. Depois, ingressou na companhia de Max Reinhardt, tendo tomado parte, como actor, em vários dos seus famosos espectáculos, tornando-se assistente do grande encenador.

Durante a guerra de 1914-18 fez serviço na aviação, passando depois aos serviços cinematográficos do Exército. Terminado o conflito, voltou ao teatro, desta vez na Suíça.

A convite do actor e produtor alemão Ernest Hoffmann ingressa no cinema, dirigindo em 1919 o seu primeiro filme. «Der Knabe im Blau», de que Hoffmann era o protagonista. Outros filmes se seguiram, sem grande significado.

A este período corresponde o seu primeiro contacto com Carl Mayer, o notável argumentista, que com ele colaborou nos filmes «Der Bucklige und die Tänzerin» (1920) e «Der Gang in die Nacht», no ano seguinte. Desse ano é, ainda, «Schloss Vogelod». Em 1922 dirige «Der Brennend Acker» e «Nosferatu», baseado numa das mais célebres lendas de toda a literatura de terror — «Drácula».

Mas, depois, tem de se flectir às exigências comerciais da indústria, dirigindo vários filmes sem qualquer interesse de ordem artística se for exceptuado, talvez, «Austreibung» (1923), em cuja realização é dada preferência aos exteriores.

Em 1924 surge o seu célebre «Der letzte Mann» — O Último dos Homens, a sua obra mestra, onde um expressionismo atenuado era posto ao serviço de um tema realista.

«Tartufo», segundo Molière, com adaptação de Carl Mayer, é o filme que se segue, e que ele realiza em 1925 fazendo, no ano seguinte, de novo com Carl Mayer como «scenarista», «Fausto», inspirado mais na lenda que na obra de Goethe, aliás na tradição das grandes obras especificamente germânicas.

Em 1927, contratado pela Fox, vai para Hollywood. Com ele segue esse seu quase inseparável colaborador que é Carl Mayer. «Aurora», realizado em 1927, é o seu primeiro filme americano, uma obra de grande mérito. Em 1928 faz «Os Quatro Diabos». Depois, surge o sonoro. De F. W. Murnau afirmou um crítico: «Fica a ser um dos expoentes máximos da arte cinematográfica».



# o feiticeiro de oz

victor fleming

## ARGUMENTO

Na pequena quinta, no Kansas, onde vive com os tios, a pequena Dorothy sofre um desgosto: Miss Gulch, a mais rica e também a mais antipática proprietária da região, quer-lhe roubar o cão Totó.

O desespero apodera-se dela.

Durante uma tempestade, Dorothy sonha e vê-se transportada para lá do arco-íris e dá consigo no país encantado de Oz — um mundo de cores, habitado pelos anões Munchkins governados por um feiticeiro e aterrorizados pela Fada maldosa. Ajudada pela Fada boa, Dorothy parte à procura do feiticeiro de Oz.

No caminho, encontra o Espantalho desmiolado, o Homem de Latão sem coração e o Leão medroso. Os quatro seguem então pela estrada amarela que conduzi-los-á ao Palácio do feiticeiro. Após muitas dificuldades surgidas durante o trajeto provocadas pela Fada maldosa, chegam ao Palácio de Esmeralda onde conseguem uma audiência. O encantador pede-lhes para destruírem a Fada maldosa; em troca, Dorothy e os amigos receberão as palavras mágicas: «Não há melhor lugar que a nossa casa».

A rapariguinha repete a frase e acorda em casa, no Kansas.

## O FILME

Filme maravilhoso para a M.G.M., **O Feiticeiro de Oz** dá-lhe ainda todos os anos um milhão de dólares pela sua passagem na televisão americana. Miraculoso também para a própria Judy Garland: o produtor Mervyn Le Roy só contratou Judy depois da recusa da «20th Century Fox» em «alugar» Shirley Temple. Mais: a sequência com a canção «Over the Rainbow» só foi introduzida na montagem final mesmo no último momento.

No entanto, quando Judy Garland canta «Over the Rainbow», esta sequência marca a sua verdadeira entrada no cinema e dar-lhe-á, aliás, o Óscar da melhor jovem actriz do ano pela interpretação de Dorothy.

Foi também graças a **O Feiticeiro de Oz** que Victor Fleming conseguiu terminar **E Tudo o Vento Levou**.

## O REALIZADOR VICTOR FLEMING

Cidadão americano nascido em Pasadena, Cal., a 23/2/1883, o realizador Victor Fleming morreu em Cotton Wood (Phoenix, Arizona), a 26/1/1949.

Fotógrafo de alguns filmes de Griffith e Douglas Fairbanks, é este último que o incita à realização, acabando por dirigir grandes espectáculos: **A Ilha do Tesouro** (1934), **O Feiticeiro de Oz** (1939) e **Joana d'Arc** (1948) e obtém o bastão de marechal com **E Tudo o Vento Levou** (1939), filme iniciado por George Cukor mas cujo principal autor foi Dave Selznick.

Os seus principais filmes são:

- 1919 When the Couolds Roll By
- 1923 Dark Streets
- 1924 Empty Hands
- The Code of the Sea
- 1925 The Devil's Cargo

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «The Wizard of Oz»;

**Realização:** Victor Fleming, USA - 1939;

**Argumento:** Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf, segundo o livro de L. Frank Baum;

**Fotografia:** (P&B e Technicolor): Harold Rosson;

**Música:** Harold Harlen;

**Canções:** E. Y. Harburg;

**Coreografia:** Bobby Connolly;

**Efeitos especiais:** Arnold Gillespie;

**Interpretação:** Judy Garland (Dorothy Gale), Bert Lahr (o Homem de Latão/Zeke), Ray Bolger (o Espantalho/Hunk), Jack Haley (o Leão medroso/Hickory), Frank Morgan (o Feiticeiro de Oz), Billie Burke (a Fada Boa/Glinda), Margaret Hamilton (a Fada Má/Elvira Gulch), Charles Grapewin (o Tio Henry), Clara Blandick (a Tia Em);

**Produção:** Metro — Goldwyn — Mayer;

**Director de produção:** Mervyn Le Roy;

**Duração:** 1 h 40.



1926 The Blind Goddess  
 1927 Rough Rides  
     Hula  
 1929 Wolf Song  
     The Virginian  
 1930 Renegades  
 1931 Around the World in 80 Minutes  
 1932 Red Dust  
 1934 Treasure Island  
 1935 Tentazione Bionda  
 1937 Captains Courageous  
 1939 The Wizard of Oz  
     Gone With the Wind  
 1941 Dr. Jekyll and Mr. Hyde  
 1942 Tortilla Flat  
 1946 The Adventure  
 1948 Joan of Arc.

# MOSTRA INTERNACIONAL

## o fantasma do paraíso

brian de palma

### O FILME

I

Originalmente intitulado **Phantom**, a ópera-rock de Brian de Palma levantou, antes da estreia, problemas legais importantes com a «Universal», o «King Features Syndicate» e os discos «Atlantic»... A «Universal» censurou de Palma pela utilização, sem autorização, do romance de Gaston Leroux, «O Fantasma da Ópera», de que tinha direitos (e já três vezes levado ao ecrã). Após numerosas negociações, um acordo financeiro foi encerrado e a «Universal» retirou a queixa. O «King Features Syndicate», por seu turno, difunde nos jornais de todo o mundo a banda desenhada «The Phantom», de Lee Falk... e **Phantom** passa a chamar-se **O Fantasma do Paraíso**.

Por outro lado, a «Atlantic» possuía a marca «Swan Song» e foi necessário suprimir por processos ópticos a etiqueta «Swan Song» da película já impressionada, pois o grupo de Swan/Paul Williams evidenciava-a praticamente em quase todo o filme.

Uma vez a etiqueta apagada ou recoberta, apareceu então, e na maior parte do tempo, a menção «Death Records». No entanto, «Swan Song» permanece ainda visível aqui e acolá.

II

...Veemente ataque contra os mandarins do «show-business», agressivo e tonitruante poema, torrencial mas perfeitamente dirigido, **O Fantasma do Paraíso** é um exercício de estilo totalmente conseguido já que o realizador, servido por uma pintura e líricas exemplares, sabe levar o espectador ao centro do tumulto e da histeria pelos caminhos da inteligência e da lucidez.

Uma obra constantemente excessiva, uma obra ípar que nos deslumbra e aniquila, e que mostra a Ken Russel e a outros veleidosos a dose de talento que a realização de um filme barroco exige, o êxito de um autêntico «filme monstro». (Jean-Marie Sabatier, in «La Saison Cinématographique 75».)

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «Phantom of the Paradise»;

**Realização:** Brian de Palma, USA-1974;

**Argumento:** Brian de Palma, livremente inspirado em «Le Fantôme de l'Opéra» de Gaston Leroux;

**Fotografia** (Color by Movie-lab): Larry Pizer;

**Música e líricas:** Paul Williams; George Aliceson Tipton (adicionais); Michael Arciaga e Jules Chaikin (supervisão); Ed Norton (montagem);

**Canções:** «Faust», interpretada por William Finley, «Special to Me» e «Old Souls» por Jessica Harper, «Phantom's Theme» e «The Hell of It» por Paul Williams, «Life at Last» por Ray Kennedy, «Goodbye, Eddie, Goodbye», «Upholstery» e «Somebody Super Like You» por Jeffrey Comanor, Archie Hahn e Harold Oblong;

**Som:** James Tanenbaum; Harriet Glickstein e Dan Sable (montagem), Al Gramaglia e Magno Sound Inc. (misturas);



# carrie

## brian de palma

### O FILME

I) Brian de Palma obtivera já o Grande Prémio do Festival do Filme Fantástico de Avoriaz com **O Fantasma do Paraíso** e repetiu o êxito dois anos mais tarde com **Carrie**: a crítica descobre assim o novo mestre do «suspense». Com efeito, ele confessa a admiração que tem por Hitchcock a quem presta homenagem em **Obsessão**: «Quando entrei para a Univ. de Columbia, fiquei logo fascinado pelo cinema e muito particularmente impressionado por Hitchcock e os seus filmes «A Janela Indiscreta» e «Psico». Estes filmes pareceram-me ao mesmo tempo maravilhosos e terríveis. Stephen King, o autor de **Carrie** e professor de inglês em Bidgeton, após ter vendido os direitos do romance a Paul Monash, redigiu «Salem's Lot» que o pôs à disposição da Warner com a mesma boa vontade que o define. O seu terceiro romance, «The Shining», inspirou Stanley Kubrick».

Todas as seqüências de **Carrie** foram rodadas nos arredores de Los Angeles: a do colégio em chamas foi filmada nos legendários estúdios de Culver City e outras foram rodadas nos estúdios de David O'Selznick, os mesmos que serviram de cenário ao incêndio da cidade de Atlanta em «E Tudo o Vento Levou».

John Travolta dá aqui os primeiros passos no cinema antes de obter o sucesso que todos sabemos. Piper Laurie volta a Hollywood após uma longa ausência.

II) ...Tudo o que diz respeito à situação psicológica de Carrie é notavelmente analisado: os colegas de escola rejeitam-na e ela mergulha na solidão convencida da sua anormalidade. A atitude da mãe (uma idiota aterrorizada pela sexualidade e para a qual tudo o que é marcado por feminidade é sinal de pecado), aparece como menos importante, já que Carrie começa a ver as distâncias. O seu drama vem das coisas que a julgam (e ela própria se julga) incapaz de ter relações normais com as pessoas. Se a descoberta do seu poder telequinético a intriga, ela não conserva o sentido da medida, rejeitando as afirmações da mãe declarando que ela não faz senão concentrar-se fortemente e que um tal poder já foi notado em outras pessoas. A festa do colégio é para ela a ocasião de compreender que pode ser bela, viver uma vida normal e que pode amar e ser amada. A atitude que ela tem relativamente a Tommy é admiravelmente sentida e é este, sem dúvida, o momento mais alto do filme, com uma soberba Sissy Spacek, soberba de timidez e cândido entusiasmo.../Pascal Mérigeau, in «Saison '77»/

### BIOFILMOGRAFIA DE BRIAN DE PALMA

Nascido a 11 de Setembro de 1940 em Newark (New Jersey), educado em Filadélfia, Brian de Palma tem o destino virado para uma carreira de físico, tal como o irmão mais velho. Na «National Science Fair» de Los Angeles, obtém um prémio pelas suas investigações no campo da cibernética.

É na Universidade de Columbia de New York, onde obtém o diploma de «Bachelor of Arts», que ele se volta para o teatro e para o cinema. Com uma Bolex comprada em segunda mão, de Palma realiza em 16 m/m, e a partir de 1960, as primeiras curtas-metragens: em 1963, com **Woton's Wake**, Brian é galardoado com o Prémio Rosenthal para o melhor filme de um cineasta com menos de 25 anos.

**Montagem:** Paul Hirsch;

**Cenografia:** Sissy Spacek; Jack Fisk (direcção artística);

**Guarda-roupa:** Rosanna Norton;

**Cenografia:** Harold Oblong; William Shephard (para a seqüência do casamento);

**Efeitos especiais:** Gregory M. Auer; Robert Elfstrom e James Signorelli (ef. esp. fotográficos para seq. do casamento);

**Caracterização:** John Chambers e Rolf Miller;

**Interpretação:** Paul Williams (Swan), William Finley (Winslow Leach), Jessica Harper (Phoenix), George Memmoli (Harold Phibin), Gerrit Graham (Beef), Jeffrey Comanor, Archie Hahn e Harold Oblong («The Juicy Fruits», «The Beach Bums» e «The Undeads»), Colin Cameron, David Garland, Gary Mallaber e Art Munson (a orquestra), Mary Margaret Amato, Rand Bridges e James Bohan (o séquito de Swan), Herb Pacheco (o assassino), Jennifer Ashley,

**Produção:** Edward R. Pressman e Paul Williams para «Harbor Productions Inc.»;

**Director de produção e produtor executivo:** Gustave Berne;

**Produtores associados:** Paul Lewis, Bill Scott, Jeffrey Hayes e Michael Arciaga;

**Assistentes de realização:** Michael Dmytryk e Robert Enrietto;

**Distribuição em Portugal:** Filmes Castello Lopes;

**Duração:** 1H32.

### CARRIE

#### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «Carrie»;  
**Realização:** Brian de Palma,  
USA-1976;



Durante os estudos no «Sarah Lawrence College», de Palma roda a primeira longa-metragem, supervisionada por Wilford Leach, seu professor: **The Wedding-Party**. Iniciado no verão de 63, o filme só será terminado em 1976 e distribuído em 1969 em New York, após o sucesso de **Greetings**. Uma vez saído do «Sarah Lawrence» e com o «Master in Fine Arts» debaixo do braço, de Palma realiza diversos documentários, entre os quais **Mod**, reportagem sobre os grupos «pop» ingleses, mas que nunca será finalizado. Em 1966, realiza **The Responsive Eye**, média-metragem sobre a Exposição de Op Art no Museu de Arte Moderna de New York. No ano seguinte e graças a um subsídio do «Treasure Department», o cineasta pode empreender a sua segunda longa-metragem, **Murder à la Mod**, que sairá à pressa no «Gate Theatre» do East Village de Manhattan. Começado em 16 m/m, retomado em 35 m/m e terminado por... 43 100 dólares, **Greetings** é o primeiro filme de Brian de Palma a conhecer uma distribuição nacional e ganha o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1969. O sucesso deste filme permite-lhe uma assinatura de um contrato com Martin Ransohoff, da «Filmways». Trabalha então em dois projectos: uma continuação de **Greetings** e uma ópera-rock sobre o tema do «Fantasma da Ópera». O primeiro será produzido por Charles Hirsch com o título de **Hi, Mom!**; o segundo, após ter sido retomado por Ray Stark, será definitivamente vendido em 1972 a Ed Pressman que só o produzirá dois anos mais tarde, após **Sisters**.

À excepção de **Get to Know Your Rabbit** e de **Carrie**, todos os filmes de Brian de Palma foram até hoje realizados e produzidos fora das «Major Companies».

A sua filmografia até esta data:

#### CURAS METRAGENS

- 1960 Icarus
- 1961 660214, The Story of an IBM Card
- 1962 Waton's Wake
- 1964 Jennifer
- 1965 Mod / inacabado  
Bridge That Gap
- 1966 Show Me a Strong Town and I'll Show You a Strong Bank

#### MÉDIA-METRAGEM

- 1966 The Responsive Eye

#### LONGAS-METRAGENS

- 1966 The Wedding Party
- 1967 Murder à la Mod
- 1968 Greetings
- 1969 Dionysus in 69  
Hi, Mom!
- 1970 Get to Know Your Rabbit
- 1972 Sisters (As Irmãs)
- 1974 Phantom of the Paradise (O Fantasma do Paraíso)
- 1976 Obsession (Obsessão)  
Carrie (Carrie)
- 1978 The Fury (A Fúria)

**Argumento:** Lawrence D. Cohen, segundo o romance de Stephen King;

**Fotografia** (Color DeLuxe)  
Mario Tosi;

**Música:** Pino Donaggio;

**Canções:** «I Never Dreamed  
Someone Like You Could Love  
Someone Like Me» e  
«Born to Have it All», interpretadas por Katie Irving;

**Som:** Dick Voriseck e Bertil Hallberg, com montagem de Dan Sable;

**Montagem:** Paul Hirsch;  
**Cenografia:** Robert Gould;  
William Kenny e Jack Fisk ( direcção artística);

**Efeitos especiais:** Gregory  
**Guarda-roupa:** Rosanna Norton;

M. Auer; Richard Weiker (cenas de acção); Wesley Dawn;

**Interpretação:** Sissy Spacek (Carrie White), Piper Laurie (Margaret White, a mãe da anterior), Amy Irving (Sue Snell), John Travolta (Billy Nolan), William Katt (Tommy Ross), Nancy Allen (Chris Hargenson), Betty Buckley (Miss Collins), P. J. Soles (Norma Watson), Stefan Gierash (Mr. Morton), Priscilla Pointer (Mrs. Snell, a mãe de Sue),

Michael Talbot (Freddy), Doug Cox (The Beak/«Nariz de Papagaio»), Harry Gold (George), Noelle North (Frieda), Cindy Daly (Cora), Dierdre Berthrong (Rhonda), Anson Downes (Ernest), Rory Stevens (Kenny), Edie McGlurg (Helen), Cameron de Palma (o rapazinho da bicicleta);

**Produção:** «A Paul Morash Production»;

**Director de produção:** Paul Monash;

**Produtor associado:** Louis Stroller;

**Assistente de realização**  
Donald Heitzer;

**Local de rodagem:** Los Angeles.

**Distribuição em Portugal:**  
Rank Filmes;

**Duração:** 1H37.



# o submarino amarelo

george dunning

## O FILME: O REALIZADOR

George Dunning, cartoonist da equipa de Norman McLaren, fundamentando-se nas soluções fantasiosamente horrendas do desenhador alemão Heinz Edelmann, realizou em 1968 uma longa-metragem desenhada e tendo como protagonistas os Beatles: **O Submarino Amarelo**. Um exemplo de originalidade absoluta, levado avante com felicidade ao longo da sua duração de quase hora e meia. Faz pensar numa caixinha de surpresas sem fim, da qual surgem sem interrupção fantásticas situações gráfico-humorísticas. O principal motivo visual é a dimensão de liberdade em que estão mergulhados os Beatles com todas as outras personagens e o próprio mundo, rico em absurdas extravagâncias, que não é outra coisa senão o seu caleidoscópico teatro de acção. A originalidade de **O Submarino Amarelo** reside precisamente nisto: ter, pela primeira vez na história do cinema de animação, submetido o recurso da «renovada liberdade» à peculiaridade deste tipo de filmes, nos quais cada situação é provisória, sem perpétuo movimento, parte inquieta de um universo sem repouso e, por conseguinte, sem paz. É óbvio que, ao agir assim, George Dunning exigira de Edelmann fluidez narrativa superior à de qualquer outra moderna expressão gráfica, condicionando-a à onírica e fantástica viagem dos Beatles a bordo de um submarino amarelo que se assemelha a uma sonda de brincar, através de um itinerário que teria agradado à Alice de Lewis Carroll.

Tudo isto, naturalmente, ao serviço das canções de John, Paul, George e Ringo, que fluem ternamente do écran. Em conjunto, o filme está fundamentado e dirigido a partir de um slogan visual que somente aparece nas características de cada dimensão na segunda parte do filme: «All you need is love» (tudo o que necessitas é amor). Um amor incondicionalmente desprovido de equívocos, que deve brotar sobre a onda de cativantes motivos musicais e irmanar jubilosamente as gentes. Mas os Meanies, absurdas criaturas ferozmente carrancudas que vivem nas imediações de Pepperland, cidade da música, dificultam-no servindo-se de mil ardis, pois odeiam tudo o que é alegria e canções. Os Beatles chegam a Pepperland, vindos de Liverpool com o seu submarino amarelo, para derrotarem os Meanies (Mausões). E conseguem-no!

Para o fim, o célebre ex-quarteto, que tinha actuado reduzido a uma muito fiel caricatura gráfica, aparece por momentos ao natural, selando o verdadeiro fim publicitário do filme: fantasia polícroma que combina com os próprios Beatles todos os mitos mais evidentes dos anos 60, sérios e falsos, ligados à fantasia popular, literários e científicos, até cinematográficos e da banda desenhada. Um universo flácido como a marmelada, no qual as figuras — de Frankenstein a Freud, de Napoleão a Mandrake, de Marilyn Monroe a Einstein, de King Kong a Moisés, dos grupos de peles-vermelhas aos gritos a cavalo em monstros até à rainha Isabel — são bidimensionais e, por vezes, parecem recortadas sobre cartolina. É, portanto, este **O Submarino Amarelo** um desenho animado para saborear sensualmente com a boca e com os olhos muito mais que com o cérebro, como diria Cesare Zavattini; é uma das mais clamorosas, estrepitosas e acrobáticas proezas oferecidas pelo cinema de animação de grande envergadura numa época que, de qualquer modo, tinha visto surgir no hemisfério europeu ocidental, paralelamente com o boom do consumo e, por conseguinte, do bem-estar, o próprio culto da chamada cultura da imagem. Produziu-se assim um renascimento do cinema de animação em vários países, mesmo naqueles onde fora até então inexistente.

In «A Enciclopédia do Cinema» — Ed. Alfa.

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

### O SUBMARINO AMARELO

Título original **YELLOW SUBMARINE** - Origem **GRÁ-BREITANHA**, 1968 - Realização **GEORGE DUNNING** - Argumento **LEE MINOFF**, **AL BROADAX**, **JACK MENDELSON** e **ERICH SEGAL** segundo uma história original de **LEE MINOFF** baseada na canção homónima de John Lennon & Paul McCartney - Música **GEORGE MARTIN** («Pepperland», «Sea of Time», «Sea of Holes», «Sea of Monsters», «March of the Meanies», «Pepperland Laid Waste») **JOHN LENNON & PAUL MCCARTNEY** («Yellow Submarine in Pepperland») **ALBINONI** («Adagio», excerto) Desenhos **HEINZ EDELMANN** Direct. de Animação **JACK STOKES** e **ROBERT BALSER** Montagem **BRIAN J. BISHOP** Efeitos especiais **CHARLES JENKINS** - Vozes **JOHN LENNON**, **PAUL MCCARTNEY**, **GEORGE HARRISON** e **RINGO STARR** The Beatles, aliás, The Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band **DICK EMERY** («Jerome Hilary, The Boob», «Lord High Mayor» e «Max») **LANCE PERCIVAL** «Old Fred» **PAUL ANGELUS** «Chief Blue Meanie» **SHEILA DANIELE** «Lucy, The Mermaid» - Produção **AL BROADAX** para «Apple Films/A King Features Subafilms, Ltd.» - Distribuição em Portugal **RANK FILMES DE PORTUGAL** - Estreia em Portugal Lisboa, Cinema «Estúdio 444» (15-7-1970) - Classificação etária **PARA TODOS (M/6 Anos)** - Duração 1H25

### CANÇÕES

(por ordem de aparição)  
**Yellow Submarine** - Eleanor Rigby - Love You To \* (abertura musical) - All Together



## O REALIZADOR (Filmografia)

**DUNNING** George ANIN CAN GB (Toronto 1920). Depois de uma estreia brilhante no Canadá (Cantos Populares, O mais Novo Rousselle) fixou-se em Londres, onde realizou notáveis guaches animados: 1960 A Maçã, 1962 O Homem Voador, 1968 O Submarino Amarelo.

Now - When I'm Sixty-Four - Only a Northern Song \* - No Were Man - Fool on the Hill - Lucy in the Sky with Diamonds - Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band - With a Little Help From My Friends (abertura) - All You Need is Love - It's All Too Much \* - Hey Bulldog — de Lennon & McCartney, excepto \* de George Harrison

# drácula, o príncipe das trevas

terence fisher

## ARGUMENTO

Os habitantes dos Cárpatos julgavam ter destruído Drácula. Mas o fiel servo deste Klove, cuida desveladamente do castelo do seu amo, à espera da vítima que lhe permitirá ressuscitá-lo.

Essa vítima surgirá num grupo de viajantes ingleses, dois casais, Alan e Helen, Diana e Charles, que apesar de avisados pelo frade Shandor de que não deviam aproximar-se do castelo, aqui vão ter uma noite.

Klove mata Alan e derrama o seu sangue fresco sobre as cinzas de Drácula. Este, quando ressuscita, ataca Helen e faz dela um vampiro. E ambos, Helen e Drácula, passam a disputar o sangue das duas outras vítimas, especialmente o de Diana, como ferozes inimigos.

Mas, depois de várias peripécias, Helen é destruída com um pau cravado no coração e Drácula morre afogado em água corrente, quando está prestes a morder Diana.

## TERENCE FISHER (1904-1979)

Nasceu em Londres. Inicia-se na indústria cinematográfica como montador em 1933.

As opiniões sobre a obra deste «recuperador de monstros» são muito diferentes. Uns declaram-se seus admiradores incondicionais enquanto outros, e nomeadamente muitos críticos lhe devotam a mais clara indiferença ou desprezo.

Terence Fisher só se impõe ao público dez anos após ter começado a trabalhar e depois de várias produções menores. PORTRAIT FROM LIFE, filme policial bastante original, descrevia a procura de uma jovem raptada pelos nazis e cujo único elemento de identificação era uma fotografia. Fisher colabora então em THE ASTONISHED HEART, com argumento de Noel Coward. Desde o início, Fisher demonstrou o seu gosto pelo irracional, o que se traduziu na escolha de temas fantásticos (nomeadamente FOUR SIDED TRIANGLE, a adaptação dum romance de William Temple).

Foi um filme particularmente bem conseguido que o impôs: HORROR OF DRÁcula, duma beleza plástica e duma invenção decorativa surpreendentes. A utilização de cor sobre o tema do verde (cadavérico) e o vermelho (sangrento) é um êxito. Renovando as personagens caras a predecessores ilustres (Murnau, Browning), faz do seu Drácula um monstro de encanto inefável e, assim restaura o elemento principal da obra de Bram Stoker: o simbolismo erótico. A vinda do vampiro deixa de ser considerada com horror pelas suas futuras vítimas, mas é aceite com uma evidente fas-

## DRÁcula, O PRÍNCIPE DAS TREVAS

Drácula, Prince of Darkness

## FICHA TÉCNICA

Música: James Bernard; Fotografia: Michael Reed; Argumento: John Sanson; Produção: Anthony Nelson Reys; Realização: Terence Fisher

## FICHA ARTÍSTICA

Christopher Lee; Barbara Shelley; Andrew Keir; Francis Matthews; Suzan Farmer

Um Filme Fox

colorido

Distribuição  
Filmes Castelo Lopes



cinação voluptuosa (confronte a bela cena no quarto de Lucy, quando ela retira as flores de alho e o crucifixo por serem funestos ao visitante nocturno).

Frankenstein beneficia, com as suas novas aventuras da distinção de Peter Cushing e da escrupulosa retransposição para a época vitoriana. O Lobishomem estilo novo, é dado com humor extraordinário e pouco lógico já que resulta do cruzamento dum homem-cão e duma criada muda...

O humor está sempre presente na obra de Fisher. Citemos, por exemplo, a clínica para pobres de THE REVENGE OF FRANKENSTEIN que serve de armazém de partes do corpo conservadas vivas, retiradas de tempos em tempos aos infelizes internados, ou a visita ao laboratório em que os globos oculares, de dentro do formol, seguem o trajecto dos visitantes.

Outra inovação simpática de Fisher em THE TWO FACES OF DR JEKYLL — o maniqueísmo tradicional inverte-se: o mau deixa de ser invariavelmente caracterizado pela fealdade física. Bem pelo contrário, o velho Dr Jekyll desdobra-se num Mr Hyde belo e sedutor.

Fisher foi um cineasta que não hesitou em explorar até ao fim os seus efeitos. Não se embaraçou com subtilezas, a elipse não foi o seu forte. Sem reservas, sem pudor, com uma complacência muitas vezes irritante, um sadismo convicto (THE STRANGERS OF BOMBAY é um verdadeiro catálogo de suplícios refinados), Fisher personifica o cineasta subitamente libertado de amarras e que, maravilhado pela sua liberdade recuperada, a usa de um modo que alguns consideram excessivo.

A obra abundante de Fisher não está isenta de falhas. Não escapa a certas cenas inúteis e aborrecidas (THE PHANTOM OF THE OPERA), a cenas triviais e supérfluas (os bêbados em THE MUMMY), a argumentos feitos à pressa (THE MUMMY, FRANKENSTEIN CREATED A WOMAN), a repetições escusadas (DRÁCULA, PRINCE OF DARKNESS).

Apesar destas reservas, é imperioso reconhecer a Terence Fisher um conhecimento sólido de realização, a abundância da sua imaginação, a utilização nova e rica da câmara (nomeadamente no desigual PHANTOM OF THE OPERA), um conjunto de piadas e um humor omnipresente, assim como uma escolha de assuntos que satisfazem totalmente os amantes do fantástico. Este grande mérito de Fisher foi expresso por um dos maiores admiradores do cinema fantástico, Jean Boullet: «Obrigado, Sr. Fisher, por ter devolvido Drácula e Frankenstein aos cinéfilos de 20 anos.

Para terminar com os êxitos, reconhecemos HORROR OF DRÁCULA como um dos mais belos filmes da história do cinema, THE ORGON como uma das histórias mais estranhas e fascinantes postas no écran e THE DEVIL RIDES OUT como uma das mais belas aproximações do irracional e da moderna magia negra.

#### FILMOGRAFIA

1947 A SONG FOR TO-MORROW — Evelyn Mac Cabe, William Fairchild, Ralph Michael.

COLONEL BOGEY — Jack Train, Anne Gray, Mary Jerrold.

1948 TO THE PUBLIC DANGER — Susan Shaw, Dermot Walsh.

PORTRAIT FROM LIFE — (Le mystère du camp 27). Robert Beatty, Mai Zetterling, Herbert Lom, Guy Rolfe.

1949 MARRY ME! — Derek

Bond, Susan Shaw, Carol Marsh, Anthony Steel.

THE ASTONISHED HEART — (Egarement). Co-réal. avec Anthony Darnborough et Noel Coward.

Noel Coward, Celia Johnson, Margaret Leighton.

1950 HOME TO DANGER — Stanley Baker, Lance Comfort, Guy Rolfe, Rona Anderson.

1951 SO LONG AT THE FAIR — (Si Paris l'avait su...).

Co-réal. avec Anthony Darnborough.

Jean Simmons, Dirk Bogarde, David Tomlinson.

1952 A DISTANT TRUMPET — Derek Bond.

THE LAST PAGE — George Brent, Marguerite Chapman, Raymond Huntley, Diana Dors.

WINGS OF DANGER — Zachary Scott, Robert Beatty, Kay Kendall, Naomi Chance.

STOLEN FACE — Paul Henreid, Elizabeth Scott, Andre Morell.

1953\* M A N T R A P — Paul Henreid, Kieron Moore, Kay



Kendall, Hugh Sinclair.

\* **FOUR SIDED TRIANGLE** — Barbara Payton, Stephen Murray, James Hayter, John Van Eyssen.

**SPACEWAYS** — Howard Duff, Eva Bartok, Andrew Osborn, Alan Wheatley.

**BLOOD ORANGE** — Tom Conway, Naomi Chance, Milla Parely, Eric Pohlmann.

**1954 FACE THE MUSIC** — Alex Nichol, Eleonor Summerfield, Paul Carpenter.

**MASK OF DUST** — Richard Conte, Mary Aldon, George Coulouris, Peter Illing.

**THE STRANGER CAME HOME** (Meurtre sans empreintes). Paulette Goddard, William Sylvester, Patrick Holt, Paul Carpenter.

**FILM AL APPOINTMENT** — John Bentley, Eleonor Summerfield.

**CHILDREN GALORE** — Eddie Byrne, June Thornburn, Betty-Ann Davies, Richard Leach.

**1955 MURDER BY PROXY** — Dane Clark, Belinda Lee, Eleonor Summerfield, Andrew Osborn.

**THE FLAW** — John Bentley, Donald Houston, Rona Anderson.

**STOLEN ASSIGNMENT** — John Bentley, Eddie Byrne, Michael Gough, Melissa Stribling.

**1959 THE HOUND OF THE BASKERVILLES** — (Le chien

des Baskerville).

Peter Cushing, Andre Morell, Christopher Lee, David Oxley, Maria Landi.

**THE MUMMY** — (La malédiction des pharaons).

Christopher Lee, Peter Cushing, Yvonne Furneaux, Felix Aylmer, Raymond Huntley.

**THE STRANGLERS OF BOMBAY** — (Les étrangleurs de Bombay).

Guy Rolfe, Andrew Cruikshank, Allan Cuthbertson, Marne Maitland.

**THE MAN WHO COULD CHEAT DEATH.**

Anton Diffring, Hazel Court, Christopher Lee, Francis de Wolff.

**1960 THE BRIDES OF DRACULA** — (Les maitresses de Dracula).

Peter Cushing, Martita Hunt, David Peel, Yvonne Monlaur.

**THE TWO FACES OF DR. JEKYLL** — (Les deux visages du Dr. Jekyll).

Paul Massie, Dawn Addams, Christopher Lee, Francis de Wolff.

**SWORD OF SHERWOOD FOREST** (Le serment de Robin des Bois).

Richard Greene, Peter Cushing, Noël Mac Ginnis, Richard Pasco.

**1961 THE CURSE OF THE WEREWOLF** — (Le nuit du loup-garou).

Oliver Reed, Clifford Evans,

Yvonne Romain, Anthony Dawson.

**1962 THE PHANTOM OF THE OPERA** — (Le fantôme de l'Opéra).

Herbert Lom, Heather Sears, Edward de Souza, Michael Gough.

**SHERLOCK HOLMES UND DAS HALSBAND DES TODDES** — (Sherlock Holmes et le collier de la mort).

All, Christopher Lee, Thorley Walters, Ivan Desny, Senta Berger.

**1963 THE HORROR OF IT ALL** — Pat Boone, Dennis Price, Erica Rogers.

**1964 THE EARTH DIES SCREAMING** — Willard Parker, Virginia Field, Dennis Price, Thorley Walters.

**THE GORGON** — (La Gorgone).

Prudence Hyman, Peter Cushing, Richard Pasco, Christopher Lee, Barbara Shelley.

**1965 DRACULA, PRINCE OF DARKNESS** — (Dracula, prince des ténèbres).

Christopher Lee, Barbara Shelley, Andrew Keir, Suzan Farmer.

**1966 ISLAND OF TERROR** — (L'île de la terreur).

Peter Cushing, Edward Judd, Carol Gray, Eddie Byrd.

**1967 FRANKENSTEIN CREATED THE WOMAN** — (Frankenstein créa la femme).

Peter Cushing, Susan Den-

## a «hammer filmes»

1934 — William Hammer cria a «Hammer Productions Ltd.» em associação com a «British Lion». No mesmo ano e de colaboração com Enrique Carreras funda a «Exclusive Films», distribuidora de filmes ingleses e americanos. Até ao início da II Guerra Mundial as duas companhias funcionam regularmente. Durante a guerra Hammer limita as suas actividades ao teatro até que em 1946 renova a «Exclusive Films» alargando as suas actividades à produção de filmes, agrupando além de William Hammer e seu filho Anthony Hammer (que adopta os pseudónimos de Anthony Hinds, como realizador e John Elder ou Henry Younger como argumentista), Enrique e James Carreras. Depois de adaptar ao cinema uma série de folhetins radiofónicos: **THE MAN IN BLACK**; **LIFE WITH THE LYONS**; **DICK BARTON'S SPECIAL AGENT**... até que em 1947 se funda, em Novembro, uma nova companhia — **HAMMER FILM PROD.** — com sede e estúdios modestos em Bray, junto ao Tamisa,



1956 — A Inglaterra recupera-se lentamente da depressão económica provocada pela guerra. Este ano de transição é o ano-chave para a Hammer — VAL Guest realizara (55/56) a adaptação cinematográfica de um folhetim da BBC-Televisão — THE QUATERMAS EXPERIMENT. O extraordinário êxito por esta história do fantástico — um mutante que se transforma em organismo gelatinoso e que se alimenta de sangue humano — é o indicativo para a companhia de que existe um mercado internacional para filmes do género. É decidido assim readaptar todos os grandes clássicos do terror. Este facto vem também confirmar a teoria que relaciona os pontos altos do cinema de terror com situações complexas de falta de estabilidade sócio-económica do país e demonstra ao mesmo tempo o poder libertador da fantasia. A uma angústia do ambiente alia-se uma angústia figurativa que, devido ao seu forte atractivo plástico, faz esquecer os problemas do quotidiano, problemas pessoais, repressões. É uma libertação do espírito pelo grito, pela fuga ao real e por uma série de modificações psico-fisiológicas. Para além disso outros factores influenciavam o interesse do tema: a não existência, para além de algumas tentativas isoladas e sem futuro, do que se poderia chamar nos últimos 20 anos um grande «clássico» do cinema de terror, uma série de jovem público interessado e ignorando esses «clássicos» (não reeditamos até então por diversas razões), disposto a aceitar os filmes do novo género, rodados segundo técnicas modernas (cores, «écran» largo) e trazendo o fantástico à realidade diária.

Pelas razões apontadas inicia-se em Novembro de 1966 a rodagem do filme THE CURSE OF FRANKENSTEIN, primeiro filme de terror britânico a cores, tentando renovar as grandes tradições da «Universal» do ante-guerra. Terence Fisher como realizador e uma equipa unida de técnicos responsáveis é uma das características de produção da Hammer Films. É por este espírito de equipa que não se pode desligar a obra de Fisher da Hammer assim como acontecerá com J. Whale e a Universal. No entanto e apesar de integrado nesta forma de produção Fisher conseguiu destacar-se por um talento criador inato, grandes conhecimentos da técnica cinematográfica do género e, principalmente pelo sentido prático dos seus filmes. São estes factores que nos permitem falar de um filme de Fisher e não de uma «obra da Hammer» como acontece na maioria das outras produções.

A sua obra denota sempre uma ruptura com as normas clássicas dos personagens que faz reviver. Embora homenageando constantemente os seus antecessores, os seus monstros ou seres fantásticos assumem uma nova dimensão, mais adequada à época em que «ressuscitam» e, ao mesmo tempo, mais aproximada das figuras literárias em que se baseiam. O seu Frankenstein, embora monstro, perde o seu carácter fantasmagórico para se transformar num verdadeiro «puzzle» de membros enxertados; o seu Drácula perde a imagem espectral de Lugosi para se transformar num personagem senhorial dotado de uma carga potencial de erotismo subconsciente; o seu Mr. Hyde é um ser vulgar, mundano, que escolhe as suas vítimas num «cabaret» ou na rua. Os personagens pertencem a «inocência» dos primeiros tempos. Fisher aborda sem complexos todos os tabus que costumam rodear não só o cinema fantástico como todos os outros géneros cinematográficos. Nos seus filmes aparecem cenas explícitas de incesto (THE BRIDES OF DRÁCULA), o masoquismo (THE BRIDES OF DRÁCULA), o homossexualismo tanto feminino como masculino (THE HORROR OF DRÁCULA; THE BRIDES OF DRÁCULA), todos os tipos de sadismo (estrangulamentos, mutilações, violações, crucificações, lapidações, enforcados), o fetichismo (THE MUMMY), o desejo sexual de mortos em relação a pessoas vivas (THE MUMMY), o exibicionismo, as orgias, ou seja, tudo aquilo que parecia inimaginável nos anos 30, toda uma série de elementos que, sem dúvida, contribuíram grandemente para o auge do cinema fantástico — e do que não o é — dos nossos dias.



Fisher introduziu também nos seus filmes o COLORIDO. E um tipo de colorido — TECHNICOLOR — que faz com que os mantos dos vampiros sejam mais negros, que os contrastes luminosos nos apareçam mais sinistros e o sangue mais sangue. Constante de toda a obra fischeriana — o vermelho — é o elemento vital que transborda, invade o «écran», inundando irremediavelmente o mundo dos personagens, actuando como elemento purificador.

António Manuel Morais  
in «Enquadramento»

## a produção da «hammer filmes»

### FILMAGRAFIA DA «HAMMER»

|                                                       |                                           |                                       |
|-------------------------------------------------------|-------------------------------------------|---------------------------------------|
| 1935 «The Public Life of Henry the Ninth».            | 1952 «Lady, in the Fog».                  | 1957 «The Curse of Frankenstein».     |
| 1936 «The Mystery of the Marie Celeste».              | 1952 «Mantrap».                           | 1957 «The Steel Bayonet».             |
| 1936 «The Song of Freedom».                           | 1953 «The Gambler and the Lady».          | 1957 «Quatermass II».                 |
| 1937 «Sporting Love».                                 | 1953 «Four-Sided Triangle».               | 1957 «Day of Grace».                  |
| 1948 «River Patrol».                                  | 1953 «Spaceways».                         | 1957 «The Abominable Snowman».        |
| 1948 «Who Killed Van Lonn?».                          | 1953 «The Flanagan Boy».                  | 1957 «Danger List».                   |
| 1948 «Dick Barton, Special Agent».                    | 1953 «The Saint's Return».                | 1958 «Clean Sweep».                   |
| 1949 «Dr. Morelle - The Case of the Missing Heiress». | 1954 «Face the Music».                    | 1958 «The Camp on Blood Island».      |
| 1949 «Dick Barton Strikes Back».                      | 1954 «Blood Orange».                      | 1958 «Dracula».                       |
| 1949 «Celia».                                         | 1954 «Life with the Lyons».               | 1958 «The Snorkel».                   |
| 1950 «The Adventures of P. C. 49».                    | 1954 «The House across the Lake».         | 1958 «Further Up the Creek».          |
| 1950 «The Man in Black».                              | 1954 «The Stranger Came Home».            | 1958 «Man with a Dog».                |
| 1950 «Meet Simon Cherry».                             | 1954 «Five Days».                         | 1958 «The Revenge of Frankenstein».   |
| 1950 «Room to Let».                                   | 1954 «36 Hours».                          | 1959 «I Only Asked».                  |
| 1950 «Someone at the Door».                           | 1954 «Men of Sherwood Forest».            | 1959 «The Hound of the Baskervilles». |
| 1950 «What the Butler Saw».                           | 1955 «The Lyons in Paris».                | 1959 «Ten Seconds to Hell».           |
| 1950 «Dick Barton at Bay».                            | 1955 «Break in the Circle».               | 1959 «The Ugly Duckling».             |
| 1950 «The Lady Craved Excitement».                    | 1955 «Third Party Risk».                  | 1959 «Operation Universe».            |
| 1951 «The Rossiter Case».                             | 1955 «Murder by Proxy».                   | 1959 «Yesterday's Enemy».             |
| 1951 «To Have and to Hold».                           | 1955 «Cyril Stapleton and the Show Band». | 1959 «The Mummy».                     |
| 1951 «The Dark Light».                                | 1955 «The Glass Cage».                    | 1959 «The Man who could Cheat Death». |
| 1951 «Cloudburst».                                    | 1955 «The Eric Winstone Band Show».       | 1959 «Don't Panic Chaps!».            |
| 1951 «The Black Widow».                               | 1955 «The Quatermass Experiment».         | 1960 «The Strangers of Bombay».       |
| 1951 «A Case for P. C. 49».                           | 1955 «The right Person».                  | 1960 «Hell is a City».                |
| 1952 «Death of an Angel».                             | 1956 «Just for you».                      | 1960 «The Curse of the Werewolf».     |
| 1952 «Whispering Smith Hits London».                  | 1956 «A man on the Beach».                | 1960 «The Brides of Dracula».         |
| 1952 «The Last Page».                                 | 1956 «Parade of the Bands».               | 1960 «The Two Faces of Dr. Jekyll».   |
| 1952 «Never Look Back».                               | 1956 «Eric Winstone's Stagecoach».        | 1960 «Sword of Sherwood Forest».      |
| 1952 «Wings of Danger».                               | 1956 «Women without men».                 | 1961 «Visa to Canton».                |
| 1952 «Stolen Face».                                   | 1956 «Copenhagen».                        | 1961 «The Full Treatment».            |
|                                                       | 1956 «X the Unknown».                     | 1961 «A Weekend with Lu-lu».          |
|                                                       | 1956 «Dick Turpin-Highwayman».            |                                       |
|                                                       | 1957 «The Edmundo Ros Half Hour».         |                                       |



|      |                                  |      |                                 |      |                                     |
|------|----------------------------------|------|---------------------------------|------|-------------------------------------|
| 1961 | «Taste of Fear».                 | 1965 | «She».                          | 1967 | «A Challenge for Robin Hood».       |
| 1961 | «Watch it Sailor».               | 1965 | «The Secret of Blood Island».   | 1968 | «The Anniversary».                  |
| 1961 | «The Terror of the Tongs».       | 1965 | «The Brigand of Kandahar».      | 1968 | «The Vengeance of She».             |
| 1962 | «The Phantom of the Opera».      | 1965 | «The Nanny».                    | 1968 | «The Devil Rides Out».              |
| 1962 | «Captain Clegg».                 | 1966 | «Dracula, Prince of Darkness».  | 1968 | «Slave Girls».                      |
| 1962 | «The pirates of Blood River».    | 1966 | «The Plague of the Zombies».    | 1968 | «Dracula has Risen from the Grave». |
| 1963 | «Maniac».                        | 1966 | «Rasputin, the Mad Monk».       | 1968 | «The Lost Continent».               |
| 1963 | «The Damned».                    | 1966 | «The Reptile».                  | 1969 | «Frankenstein Must be Destroyed».   |
| 1963 | «The Scarlet Blade».             | 1966 | «The Old Dark House».           | 1969 | «Moon Zero Two».                    |
| 1963 | «Cash on Demand».                | 1966 | «The Witches».                  | 1970 | «Taste the Blood of Dracula».       |
| 1963 | «Paranoiac».                     | 1966 | «One million years B. C.».      | 1970 | «Crescendo».                        |
| 1964 | «Kiss of the Vampire».           | 1967 | «The Viking Queen».             | 1970 | «Horror of Frankenstein».           |
| 1964 | «The Evil of Frankenstein».      | 1967 | «Frankenstein Created a Woman». | 1970 | «Scars of Dracula».                 |
| 1964 | «Nightmare».                     | 1967 | «The Mummy's Shroud».           | 1970 | «When Dinosaurs ruled the Earth».   |
| 1964 | «The Devil-Ship Pirates».        | 1967 | «Quatermass and the Pit».       | 1970 | «The Vampire Lovers».               |
| 1964 | «The Gorgon».                    |      |                                 | 1971 | «Lust for a Vampire».               |
| 1964 | «The Curse of the Mummy's Tomb». |      |                                 |      |                                     |
| 1965 | «Fanatic».                       |      |                                 |      |                                     |

## histórias extraordinárias

vadim • malle • fellini

### O FILME

O horror e a fatalidade têm existido em todos os tempos.

(Edgar Allan Poe, in «Metzengerstein»)

...Passando pela torpeza e a falta de invenção, a vulgaridade de Metzengerstein, e a «neutralidade» de William Wilson... só o terceiro episódio... justifica em si o título do filme e toda a razão de ser do mesmo. Mas não sem qualquer paradoxo, já que os fantasmas nórdicos e abstractos de Poe são-nos aqui integralmente restituídos pelo encontro das obsessões mediterrânicas e concretas de Fellini, que consegue a primeira restituição verdadeira deste «vapor misterioso e pestilencial, mal visível, pesado, preguiçoso e de cor de chumbo» que envolve a Casa de Usher e toda a obra de Poe.

Porque, mais que um texto em particular, aliás transposto em termos actuais (operação não somente legítima uma vez que conserva uma relação de contemporaneidade essencial, mas também fatal, o «filme de costumes» é aqui impensável por tudo aquilo que implica de anedótico), o episódio de Fellini adapta Poe de uma só vez.

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «Histoires Extraordinaires»;

**Música:** Nino Rota;

**Produção:** «Les Films Marceau» e «Cocinor» (Paris) e «U.E.A.» (Roma);

**Distribuição em Portugal:** Filmes Ocidente;

**Duração:** 2h30;

1) METZENGERSTEIN (Metzengerstein)

**Realização:** Roger Vadim, França-1968;

**Argumento:** Roger Vadim e Pascal Cousin, segundo a novela homónima de Edgar Allan Poe, extraída de «Histoires Extraordinaires»;

**Fotografia:** (Eastmancolor) Claude Renoir;

**Montagem:** Hélène Plemianikov;



...A partir dos dois personagens centrais (o «herói» e o diabo, cuja monstrosidade de ambos é inumana), o fantástico invade todo o filme transformando toda a podridão terrestre das personagens e das situações tipicamente fellinianas numa visão terrível e sulfurosa, ampliada pelas sinistras dominantes e pela bruma das imagens: contrariamente a tantas adaptações (Corman) onde se tenta, à força de fumígenos, suscitar um deslocamento apressadamente qualificado de fantástico, são neste caso as pestilências da narrativa que apelam e justificam os planos «defumados».

Cinema maximal que se serve fundamentalmente de todos os recursos da imagem (magnífica fotografia de Rotunno), da montagem (a sequência literalmente indescritível da corrida em automóvel), do som, e cuja desmesura é a única apta a dar-se conta deste apogeu da literatura: a obra de Poe (ver a este propósito o que diz Ricardou de «Arthur Gordon Pym»). (Jacques Aumont, in «Cahiers du Cinéma»).

## OS REALIZADORES

### 1) ROGER VADIM

(Roger Vadim Plemmianikov nasceu em Paris a 26 de Janeiro de 1928)

- 1968 **Barbarella** (Barbarella)
- 1970 **Si Tu Crois Fillette ou Pretty Maids All in a Row**
- 1972 **Hellé**
- 1973 **Don Juan 73** (Se Don Juan Fosse Mulher)
- 1974 **La Jeune Fille Assassinée** (A Jovem Assassinada)
- 1976 **Une Femme Fidèle** (A Mulher Fiel)

### 2) LOUIS MALLE

(Louis Malle nasceu em Tulheries a 30 de Outubro de 1932)

- 1968 **Calcutta** (Calcutá)
- L'Inde Fantôme** / para a ITV
- 1970 **Le Souffle au Coeur** (Sopro no Coração)
- 1973 **Humain Trop Humain** / documentário
- Plage de la République** / documentário
- 1974 **Lacombe Lucien** (O Colaboracionista)
- 1975 **Black Moon**
- 1977 **Pretty Baby** (Menina Bonita)
- 1979 **Atlantic City USA**

### 3) FEDERICO FELLINI

(Federico Fellini nasceu em Rimini a 20 de Janeiro de 1920)

- 1968 **Block-Notes di un Regista** (Bloco de Notas de um Realizador)
- 1969 **Satyricon** (Fellini-Satyricon)
- 1970 **I Clowns** (Os Clowns)
- 1972 **Roma** (Roma de Fellini)
- 1973 **Amarcord** (Amarcord)
- 1976 **Casanova** (Fellini-Casanova)
- 1979 **La Citta delle Donne** (A Cidade das Mulheres)
- 1980 **Prova d'Orchestra** (Ensaio de Orquestra)

**Interpretação:** Jane Fonda (Condessa de Metzengers-tein), Peter Fonda (Barão Wilhelm de Berlitzing, primo da anterior), Philippe Lemaire, Françoise Prévost, Annie Duperrey, Carla Marlier, James Robertson Justice, Serge Marquand, Andreas Voutsinas, Douking.

### 2) WILLIAM WILSON (William Wilson)

**Realização:** Louis Malle, França-1968;

**Argumento:** Louis Malle e Daniel Boulanger, segundo a novela homónima de Edgar Allan Poe, extraída da «Nouvelles Histoires Extraordinaires»;

**Fotografia** (Eastmancolor)

Tonino delli Colli;

**Montagem:** Franco Arcalli e Suzanne Baron;

**Interpretação:** Alain Delon (William Wilson), Brigitte Bardot (Giuseppina, a jogadora), Katia Kristina, Umberto d'Orsi, Danièle Vargas, Renzo Palmer

### 3) IL NE FAUT PAS PARIER SIA TÊTE AVEC LE DIABLE (Não Aposte na Cabeça com o Diabo)

**Realização:** Federico Fellini; Itália-1968;

**Argumento:** Federico Fellini e Bernardino Zapponi, segundo um anovela de Edgar Allan Poe, extraída de «Derniers Contes»;

**Fotografia** (Eastmancolor):

Giuseppe Rotunno;

**Montagem:** Ruggero Mas troianni;

**Interpretação:** Terence Stamp (Toby Dammit, actor), Salva Randone, Anne Tonietti, Fabrizio Angeli, Ernesto Colli, Mariana Yaru.



# piquenique em hanging rock

peter weir

FICHA TÉCNICA  
E ARTÍSTICA

## O FILME

Deixando para lá os vampiros, os monstros e o ranger de portas, **Piquenique em Hanging Rock** inscreve-se na corrente de renovação do fantástico, género de há já alguns anos e que até hoje trouxe-nos mais decepções que autênticas descobertas. Neste sentido o filme de Peter Weir constitui um êxito exemplar.

Aqui tudo se passa ao ar livre, os monstros detêm-se misteriosamente ao meio-dia, nova e inesperada hora fatal. Nunca mais se saberá o que foi feito de Miranda, Marion e da Miss McGraw. Melhor ainda, nenhuma hipótese séria será mesmo enunciada. Aliás, o interesse reside no medo que une aqueles que escaparam do piquenique, na sua incapacidade de compreensão, na pressa que eles têm de esquecer. As duas únicas pessoas que persistirão em se recordar morrem vítimas de um mistério cuja resolução não é para a inteligência humana. É por isso que **Piquenique em Hanging Rock** é, de uma ponta à outra, um filme fantástico: qualquer que fosse a explicação a dar, isso só seria tranquilizador. Não existe senão uma possibilidade: esquecer. É o que aliás Michael e Irma fazem logo, pois são eles os únicos a aproximarem-se do mistério, mas renunciam a ele: há coisas que mais vale tentar não compreender. Mas esta atitude, um pouco para lá do fantástico, não impede que o filme se inscreva num contexto preciso, o do início do século. Período de frustração, de retenção permanente, que permite o desabrochar das aspirações romanesças, à procura de qualquer coisa de fundamentalmente diferente. Assim, o filme propõe dois níveis de leitura que se reconhecem estar em relação de estreita interdependência que fazem de **Piquenique em Hanging Rock** uma obra de uma coerência excepcional.

De uma lentidão soberba, a narrativa organiza-se numa série de quadros cheios de sol notavelmente fotografados e inquietantes à força de calma e doçura. Filme estranho, espantosamente subjugador, feito de musselina, de sol, de flores secas e de uma aparência quase infantil. Uma revelação. (Pascal Mérigeau, in «La Saison Cinématographique 77»).

**Título original:** «Picnic at Hanging Rock»;

**Realização:** Peter Weir, Austrália — 1975;

**Argumento:** Cliffe Green, segundo romance de Joan Lindsay;

**Fotografia (Eastmancolor):** Russel Boyd;

**Música:** Georghe Zamfir e Bruce Smeaton;

**Som:** Dom Connelly;

**cenografia:** David Copping;

**Guarda-roupa:** Judy Dorsman;

**Interpretação:** Rachel Roberts (M. Appleyard), Dominic Guard (Michael Fitzhubert), Helen Morse (Ulle Poitiers), Jacky Weaver (Minnie), Vivian Gray (Miss McGraw), Kirsty Child (Dora Lumley), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Vallis (Marion), Christine Schuller (Edith), Margaret Nelson (Sara), John Jorratt (Albert), Ingrid Mason (Rosamuan), Martin Vaughan (Ben Hussey);

**Produção:** «South Australian Film Corporation»;

**Directores de produção:** Hal e Jim Elroy Patricia Lovell;

**Produtor delegado:** John Graves;

**Distribuição em Portugal:**

**Duração:** 1 h 55.

# aquele inverno em veneza

nicholas roeg

FICHA TÉCNICA  
E ARTÍSTICA

**Argumento:** Após o afogamento da filha, um jovem casal inglês vai para Veneza. Aí encontram uma cega de nascença com dons de «medium» que converte a mulher (Julie Christie) ao espiritismo. Renunciando a acreditar numa visão que anuncia a sua morte, o marido recusa obstinamente a sair de Veneza. É aí que a morte o surpreende, sob a aparência da sua filha morta.

**Origem -** Grã-Bretanha

**Ano -** 1973

**Duração -** 1 h 52

**Produção -** Steve Pevin para Peter Katz e Anthony B.



## NICHOLAS ROEG (1928)

Nicholas Roeg é sobretudo conhecido como um dos melhores directores de fotografia do cinema britânico. Devem-se-lhes as imagens de *ON INFORMATION RECEIVED* (Robert Lynn, 1961), *DOCTOR CRIPPEN* (Robert Lynn, 1962), *THE CARETAKER* e *NOTHING BUT THE BEST* (Clive Donner, 1963), *THE MASQUE OF THE RED DEATH* (Roger Gorman, 1964), *THE SYSTEM* (Michael Winner, 1964), *EVERYDAY'S A HOLIDAY* (James Hill, 1964), *FAHRENHEIT 451* (François Truffaut, 1966), *A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM* (Richard Lester, 1966), *FAIR FROM THE MADDING CROWD* (John Schlesinger, 1967), *PETULIA* (Richard Lester, 1967).

O seu primeiro filme, *PERFORMANCE*, é um brilhante exercício que multiplica as virtuosidades técnicas, recusa a progressão linear, quebra a relação espaço-tempo. Começa com as coordenadas clássicas do filme de gangsters e depois mergulha o seu herói no mundo de «hippies» decadentes. É um filme curioso, desconcertante, por vezes irritante, que joga com a confusão dos valores. James Fox, inicialmente herói de um filme de violência, mergulha no mundo do sexo e da droga.

*WALKABOUT* traduz o mesmo amor pelo efeito fotográfico, a partir da história da caminhada de dois rapazes perdidos no deserto australiano. É uma fábula sobre a descoberta da vida selvagem, um pouco ingénua mas com bons momentos como a dança ritual dum adolescente negro que vai ser oferecido em sacrifício.

Com *DON'T LOOK NOW*, Nicholas Roeg muda de inspiração mas não de estilo. A história comovente dum caso de antevisão, no limite do fantástico, e segundo um romance de Daphne du Maurier, tem como cenário a cidade de Veneza. Mas, mais uma vez, a insistência nos truques técnicos serve consideravelmente o filme.

*THE MAN WHO FELL TO EARTH* com David Bowie apresenta a caminhada de um ser extraterrestre nas ruas da América de hoje e tem recebido louvores dos amantes do fantástico.

## FILMOGRAFIA

- 1970 — *PERFORMANCE* (em colaboração com Donald Cammell) com James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg, Michele Breton.
- 1971 — *WALKABOUT* com Jenny Agutter, Lucien John, e David Gumpill.
- 1973 — *DON'T LOOK NOW!* (Aquele Inverno em Veneza), produção anglo-italiana com Donald Sutherland, Julie Christie, Hilary Mason, Massimo Serrato.
- 1975 — *THE MAN WHO FELL TO EARTH* com David Bowie, Rip Torn, Buck Henry e Candy Clark.

Unger, Casey Productions Ltd. (London), Eldorado Cinematografia (Roma)

**Realizador** - Nicholas Roeg  
**Argumento e diálogo** - Alan Scott e Chris Bruyant, segundo um romance de Daphne du Maurier

**Fotografia** - Anthony Richmond

**Montagem** - Graeme Clifford e Francesco Chinanese  
**Música** - Pino Donaggio

**Cenografia** - Giovanni Soccoll  
**Som** - Rodney Holland e Peter Davies

**Interpretes** - Julie Christie (Laura), Donald Sutherland (John Baxter), Hilary Mason (Heather), Massimo Serrato (o bispo), Clelia Mantania (Wendy), Renato Scarpa, Leopoldo Trieste, Giorgio Trestini, Ann Rye, David Tree, Nicholas Salter.

# nosferatu, o fantasma da noite

werner herzog

## ARGUMENTO

**Argumento**: Lucy grita na noite. O seu marido Jonathan tenta acalmá-la. No dia seguinte Jonathan parte, encarregado por Renfield, para o Castelo do Conde Dracula nos Cárpatos. O Conde Dracula, mostrara-se interessado em adquirir uma moradia em Wismar terra de Jonathan.

Após uma longa viagem, Jonathan recusa ouvir as suplicas dos que o querem afastar de Dracula. Chegado ao castelo deste último, Jonathan é recebido por esta personagem estranha. Assinado o contrato, Dracula parte. Pouco depois Wismar é assolado

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

T.O. — **NOSFERATU**

Intérpretes

Conde Dracula — KLAUS KINSKI; Lucy Harker — ISABELLE ADJANI; Jonathan



por uma praga de ratos e muitos morrem de peste. Entretanto Jonathan regressa a casa mas não reconhece a mulher. Lucy, agora sozinha, decide destruir o monstro para recuperar o marido. Conseguindo prender o conde nos seus braços até surgir a luz do dia, Lucy morre, arrastando consigo o vampiro. Jonathan entretanto, foge a cavalo para espalhar o mal.

#### O REALIZADOR

Werner Herzog (nome verdadeiro Werner H. Stipetic) nasceu em 5 de Setembro de 1942 em Munique. Escreve o seu primeiro argumento com 15 anos e termina o liceu em 1961. Falha as suas primeiras tentativas de rodar um filme (aos 17 anos, um filme sobre a reforma nas penitenciárias). Produz as suas curtas-metragens de ficção desde 1963. Estuda história e literatura em Munique e Pittsburgh, nos Estados Unidos e trabalha de noite numa metalurgia como soldador.

Aos 18 anos viaja até ao Sudão, aquando da crise no Congo e vai várias vezes à Grécia (LEBENSZEICHEN), ao México e às ilhas Canárias (AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANFANGEN), à África (FATA MORGANA), ao Peru (AGUIRRE, DER ZORN GOTTES), a Guadalupe (LA SOUFRIÈRE), à Irlanda (HERZ AUS GLAS), à Holanda e à Checoslováquia (NOSFERATU e WOYZECK).

O Filme: Apesar de ter sido precedido por outras histórias de vampiros, o NOSFERATU de Murnau é a primeira adaptação do romance de Bram Stoker, clássico venerado do cinema fantástico e pedra de toque da tradição vampíresca. A propósito do filme Lotte Eisner interroga-se sobre o «singular prazer que os alemães experimentam na evocação do horror» e via «além de certas tendências sádicas, o desejo excessivo e muito alemão de se submeter a uma disciplina». Por seu lado Ado Kyrö distinguia neste facto uma evidente mensagem erótica («no céu do país assombrado por Nosferatu, a palavra amor está escrita com letras incandescentes»). O leitor não se erraria ao achar estas referências supérfluas se Herzog não se colocasse logo de início na linha directa do modelo Murnau, levando a fidelidade (o sentimento filial, a piedade?) ao ponto de procurar as casas de Isal de Lubeck (último refúgio de Dracula no filme) e a enquadrá-las exactamente como o seu predecessor. Quanto ao plano sócio-político, se o filme de 1922 constituía uma evidente antecipação da subida da «peste castanha», Herzog reúne nos seus objectivos as preocupações dos jovens realizadores alemães diante da radicalização das opções políticas e do aumento conjunto do terrorismo e da repressão. Então porquê, em 1978, rodar um «Nosferatu» que não propõe em relação ao seu modelo, senão um furtivo esquerdismo.

O empreendimento resulta, talvez, simplesmente da moda actual do «remake». «Kinski fazendo de Dracula: uma combinação mágica para um produtor prevenido», mas também, sem dúvida, da trajectória dum realizador demasiado maleável para que o seu percurso filmico seja previsível e limitado: a nossa concepção germânica do autor fixa o autor uma vez por todas. Que Siegel ou Guillermin passem do «thriller» para o filme-catástrofe, aceitamos de boa vontade, mas que um Herzog, cuja reputação se baseia no experimental, nos ofereça um filme candido, a nossa decepção é grande... Porquê produzir em 1978, um Nosferatu quando todas as variações sobre o tema parecem já ter sido propostas? Porque ele é o irmão de Kaspar Hausen e a sombra de Aguirre. Como eles, um ser deslocado, excluído, marginal. Quer seja assustador como Max Schreck, mundano como Bela Lugosi, sedutor como Christopher Lee, o conde Dracula é a síntese da anormalidade. Pior: é a anormalidade consciente. Como os cegos e os surdos do «país do silêncio» — privados de comunicação, como Kaspar Hausen — a quem ensinam o sofrimento com o conhecimento, como Aguirre — mensageiro duma morte que abate o ser amado e só poupa a si próprio, o conde Dracula representa a inocência maléfica portadora da morte e da alegria. Kinski teve por sina ex-

Harker — BRUNO GANZ;  
Capitão — JACQUES DU-FILHO; Renfield — ROLAND TOPOR; Dr. Van Helsing — WALTER LADENGIEST.

#### Técnicos

Realizador — WERNER HERZOG; Produção — WERNER HERZOG; Argumento — WERNER HERZOG; Produtor Executivo — WALTER SAXER; Fotografia — JORG SCHMIDT-REITWEIN; Música — POPOL VUH - FLORIAN FRICKE e RICHARD WAGNER.

Distribuição — FILMES CASTELLO LOPES, LDA.



primir constantemente o horror de uma sorte pior que a morte («a morte não é tudo, é bem mais cruel não morrer») e, na última parte do filme, o portador da peste torna-se também o mensageiro de uma libertação selvagem. Lucy entrega-se a ele com toda a ambiguidade do desejo-repulsão, e os habitantes momentaneamente poupados à peste improvisam alegremente um microcosmos de anarquia. Esta aceção da personagem não é contudo muito original: toda a tradição Hammer está embuída dela, quando Fisher retoma e renova o mito do príncipe dos vampiros. Então? Porquê refilmar em 1978 um Nosferatu que leva muitas vezes ao risco pelo seu jogo levado ao absurdo: Isabelle Adjani permanentemente entre o medo e o desmaio, Kinski fazendo planar as suas mãos como um Fu-Manchu com artrismo, até à cena de amor em que os ruídos da sucção caem num ridículo que se gostaria de se crer voluntário...

Empreendimento que parece um pouco vão e do qual não se reterá senão um ou outro belo plano e a «trouvailler» que é a festa no meio dos ratos.

Quando um autor adapta um mito, a obra ganha um valor duplo. Aqui, na maior parte das vezes, o segundo suplanta o primeiro.

Jacques Zimmer in «La Revue du Cinema»

#### FILMOGRAFIA

- 1962 Heraklès
- 1964 Spiel in Sand
- 1966 Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkrentz
- 1967 Letzte Worte
- 1969 Hassnahmen gegen Fanatiker
- Die Fliegenden Artze von Ostafrika
- 1974 Die Grosseckstase des Bildschnitzers Steiner-TV
- 1976 How much wood would a woodchuck chuck
- La souffrière
- 1967 Lebenszeichen
- 1968-69 Fata Morgana
- 1969-70 Auch Zwerge haben klein Angefangen
- 1970 Behinderte Zukunft
- 1971 Land des Schweigens und der Dunkelheit
- 1971-72 Aguirre, der Zorn Gottes
- 1974 Jeder für sich und Gott gegen alle
- 1976 Herz aus Glas
- 1976-77 Stroszeck
- 1978 Nosferatu Phantom der Nacht
- Woyzeck

#### Entrevista com WERNER HERZOG

— V. declarou que «Nosferatu» de Murnau é para você o filme mais importante de toda a história do cinema alemão. Então porquê refazer «Nosferatu»?

— Eu não quis refazer «Nosferatu». O meu filme trata-se duma versão absolutamente nova... o contexto e as personagens são diferentes. Confesso que me sinto muito próximo de Murnau, ele é o meu realizador alemão preferido. Coloco-o acima de Fritz Lang, por exemplo. O filme de Murnau realizado em 1922, é o mais visionário de todos os filmes alemães. Uma obra que profetizou a chegada do nazismo, mostrando a invasão da Alemanha por Dracula e os seus ratos portadores de peste. Ela deu uma legitimidade ao cinema alemão que se perdeu na época de Hitler. Nós pertencemos a uma geração órfã de cineastas privados de todo o recurso, não podendo apoiar-se a nenhuma tradição. Mas existe uma certa afinidade entre o nosso cinema actual e o dos anos 20. Não se trata de semelhança de estilo, mas de uma atitude parecida em face da realização, duma maneira comum de encarar o cinema como uma arte, um meio de expressão sério.



Por toda a parte, o género de filmes de vampiros não tem sido tratado com respeito pelos cineastas, e não tem cessado de se degradar em obras muito más. Pelo meu lado estou persuadido que este género é um dos terrenos mais férteis que o cinema propõe, porque aí se fala de onirismo de sonhos e de pesadelos, de visões, de medo, de mitologia, e comporta também um aspecto político.

Assim, no meu filme é inútil o sacrifício de Lucy: O seu marido está já transformado em vampiro e a peste que atacou a comunidade de Wismar transformou essa cidade em completa anarquia. Quando o vampiro chega à cidade, é quase a chegada do paraíso. Dracula é um profeta da mudança dum mundo burguês que deve mudar. Lucy apercebe-se que existe no vampiro, ao mesmo tempo, o bem e o mal, mas já demasiado tarde para se salvar e salvar a cidade. Lucy é com efeito um personagem ambíguo, dividida entre a atracção e a repulsa, o horror e o amor. É extremamente difícil para uma actriz exprimir sentimentos tão contraditórios e eu creio que ISABELLE ADJANI fá-lo admiravelmente. Quanto a KLAUS KINSKI, ele é sensacional.

Há muito tempo que não se tem visto igual e estou certo que nenhum outro actor poderá suplantar a sua interpretação. Para mim, é inimaginável um vampiro tão soberbo como ele.

## distúrbios no palácio celestial

wan laiming

### ARGUMENTO

...Em tempos remotos, na montanha das flores e dos frutos, viviam alegremente os macacos e o seu Rei, «Sun Wukog» que todos os dias assistia aos exercícios das artes marciais dos seus subditos.

Um dia ficou tão entusiasmado que saltou para o meio do campo para lhes ensinar novos exercícios, com um grande sabre que brilhava ao sol. Tantos foram os golpes que o sabre partiu...

Perante tão estranho caso «Sun Wukog» foi aconselhado a ir ao Palácio do Rei dos Dragões, que certamente lhe cederia uma boa arma.

Assim fez e ao contar o que lhe tinha acontecido, explicou a razão da sua visita.

O Rei dos Dragões para se ver livre dele arranjou-lhe uma arma, no entanto, nem essa nem todas as outras que lhe apresentou lhe serviram.

Depois de uma breve troca de palavras entre o Rei Dragão e o seu Primeiro-Ministro, o primeiro ofereceu-lhe o bastão mágico, se ele fôsse capaz de o mover.

Para o Rei dos Macacos isso não é problema e com aquela arma mágica na sua posse, retira-se.

O Rei dos Dragões que não tinha sido sincero ao oferecer o bastão, foi denunciar o Rei dos Macacos ao Imperador Celestial dizendo que ele o tinha roubado e que devia ser castigado. Para não recorrer à força, convidaram-no a vir ao céu.

Percebeu que havia tramóia, mas foi.

Para o conservar perto o Imperador Celestial nomeou-o Chefe das Cavalarias. Tomando posse do seu cargo e tendo encontrado os cavalos presos, soltou-os para que estivessem à vontade.

Tendo sido repreendido pelo Ministro das Cavalarias Reais por o ter feito, zangou-se, despiu a farda, atirou-a ao Ministro e foi-se embora depois de destruir as cavalarias.

O Imperador Celestial mandou-o perseguir e prender. No entanto, com a ajuda do bastão mágico derrotou todos os que o

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

#### TÍTULO DO FILME:

Inglês: HAVOC IN HEAVEN

Português: DISTÚRBIOS NO PALÁCIO CELESTIAL

PRODUTOR: Estúdio Cinematográfico de Belas Artes de Shanghai

REALIZADOR: Wan Laiming

PROJECTO DE DESENHO

ANIMADO: Yan Dingxian,

Duanpo Lu Qing, Pu Jiaxi-

ang, Lin Wenxiao, Ge Gui-

yun, Zhang Shiming, Yan

Shanchun

OPERADOR DE IMAGEM:

Wang Shirong, Duan Xue-

xuan

ANIMADORES: Gao Yang,

Fang Pengnian, Han Bin,

Liang Like, Lei Lu, Qin Yizhen

MÚSICA: Wu Yingju

METRAGEM: 1284 mts.

FORMATO: 16 m/m



atacaram.

Quando deram conta ao Imperador Celestial da derrota, este fê-lo novamente subir ao céu e encarregou-o de guardar o Jardim dos Pessegueiros da Rainha-Mãe.

Quando as fadas vieram pelos pêssegos para o banquete real, o Rei dos Macacos ao saber que não tinha sido convidado, encantou-as, foi ao local do banquete e destruiu tudo depois de ter comido e bebido e adormecido os criados e os guardas.

Quando a Rainha-Mãe chegou ficou furiosa e queixou-se ao Imperador.

O Rei dos Macacos voltou para o seu reino onde foi de novo perseguido e por fim encantado e preso, bem como os seus macaquinhos, por um alaúde mágico.

Solto de novo foi perseguido por uma cobra-pérola pertencente ao General da Serpente Mágica.

Havoc tirou a pérola da cabeça da cobra e esta morreu.

Com todas estas derrotas chegou a vez do Deus Er Lang aticar o cão celestial contra Havoc.

Depois de mais uma renhida luta e de se ter transformado várias vezes, foi por fim capturado.

Depois de muitas torturas, que em nada resultaram foi metido dentro do forno mágico para ser incinerado.

Ao fim de vários dias, julgando-o morto, abriram a porta. Havoc que continuava vivo e com mais poder derrubou todos incluindo o palácio real e celebrou a sua vitória final às gargalhadas.

Texto extraído do livro adaptado do filme do mesmo nome, de Edições em Línguas Estrangeiras — Beijing.

## frankenstein junior

mel brooks

### O FILME

I

Após a comédia musical **The Productions** e o «western» **Bla-zing Saddies**, Mel Brooks, com **Young Frankenstein**, ataca um outro género da tradição hollywoodiana, o fantástico. Diz o realizador que se trata simultaneamente de um «pastiche humorístico aos filmes de terror a preto e branco dos anos 30 e, ao mesmo tempo, uma sincera e respeitosa homenagem a todos esses filmes muitas vezes maravilhosamente bem feitos».

Mel Brooks teve que se bater para impor a fotografia a preto e branco aos produtores, que nem sequer queriam ouvir falar nisso: os cartazes do filme anunciam mesmo que o filme é em Technicolor.

Para **Young Fransenstein**, Brooks rodeou-se dos colaboradores habituais, Gene Wilder e Marty Feldman, que não tardaram a realizar os seus próprios filmes.

II

... Rodado a p&b nos mesmos cenários já há 40 anos utilizados por James Whale, **Frankenstein Junior** comporta dois aspectos bem distintos: em primeiro lugar, trata-se de uma paródia dos sete filmes rodados pela «Universal», de 1931 a 1945 (Brooks pretende ignorar totalmente a «Hammer Film»); em segundo lugar, eis uma «charge» delirante onde os personagens imortalizados pela

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «Young Frankenstein»;

**Realização:** Mel Brooks, USA 1974;

**Argumento:** Gene Wilder e Mel Brooks, segundo os personagens do romance «Frankenstein» de Mary Wollstonecraft Shelley e da série de filmes produzidos pela «Universal» (1931-1945);

**Fotografia (P&B):** Gerald Hirschfeld;

**Música:** Jolm Morris;

**Montagem:** John Howard;

**Cenografia:** Dale Hennesy e Bob de Vestel;

**Guarda-Roupa:** Dorothy Jenkins;

**Caracterização:** William Tuttle e Ed Butterworth;

**Efeitos especiais:** Al Millar e



série «Universal» encontram-se aqui impelidos para o universo de Brooks.

Os aspectos paródicos, no entanto mais convencionais e já há muito vistos, são os mais conseguidos: a cena do cemitério, o roubo do cérebro, o encontro do monstro com a rapariguinha retirado do primeiro «Frankenstein», a cena das flechas ou a reunião dos notáveis, vindas de «Son of Frankenstein», são mais felizes que a cena do eremita (a melhor de «Bride of Frankenstein») que antes visa o riso pesado que a referência de bom gosto. O mais interessante e o mais engraçado no «pastiche» situa-se aliás ao nível dos números de actores (cf. as espantosas criaturas de Lionel Atwill, Elsa Lanchester e Maria Ouspenskaia).

A segunda parte do filme é muito mais fraca: privado de referências cinéfilas directas, Brooks encontra-se entregue a si próprio e o objectivo do filme, já de si pouco consistente, não é conseguido... (Jean-Marie Sabatier, in «La Saison Cinématographique-75»).

#### FILMOGRAFIA DE MEL BROOKS

(Mel Brooks — Melvin Kaminsky na realidade — nasceu em Brooklyn, a 28/6/1926)

- The Critic** / curta-metragem
- 1968 **The Producers** (Por Favor Não Mexam nas Velhinhas ou O Falhado Ancoroso)
- 1970 **The Twelve Chairs**
- 1973 **Blazing Saddles** (Balbúrdia no Oeste)
- 1974 **Young Frankenstein** (Frankenstein Junior)
- 1976 **Silent Movie** (A Última Loucura de Mel Brooks)
- 1977 **High Anxiety** (Alta Ansiedade)
- 1980 **Mel Brook's History of the World - Part I**

Henry Millar Jr.;

**Genérico:** Anthony Goldsmith;

**Interpretação:** Gene Wilder (Dr. Frederick Frankenstein), Peter Boyle (o Monstro), Marty Feldman (Igor), Madeline Kahn (Elisabeth), Cloris Leachman (Frau Blücher), Teri Garr (Inga), Kenneth Mars (Inspector Kemp), Richard Haydn (Herr Falkstein), Liam Dunn (Mr. Hilltop), Danny Goldman (o estudante de medicina), Leon Askin (Herr Waldman), Oscar Beregi (o guarda da prisão), Gene Hackman (o eremita cego), Richard Roth, Rolfe Sedan, Rick Norman, Rusty Blitz, Monte Landis, Arthur Malet, John Denis;

**Produção:** Michael Gruskoff para a 20th Century Fox («Crossbow Productions» e «Jover Limited»);

**Distribuição em Portugal:** Filmes Castello Lopes;

**Duração:** 1h47.

## a invasão dos violadores

philip kaufman

FICHA TÉCNICA  
E ARTÍSTICA

USA, 1978, 1 h 55.

**Prod. ex.:** Robert H. Solo.

**Dir. de prod.:** Alan Levine.

**Dist.:** Artistes Associés. **Réal.:**

Philip Kaufman. **Ssn.:** W.D.

Richter, segundo o romance

de Jack Finney e o filme de

Don Siegel. **Dir. art.:** Charles

Rosen. **Déc.:** Doug von Koss.

**Img.:** Michael Chapman. **Son.:**

Art. Rochester. **Mix.:** Mark

Berger, Andrew Wiskes.

**Mus.:** Denny Zeitlin. **Mon.:**

Douglas Stewart. **Eff. spé.:**

Dell Rheaume, Russ Hessey.

**Maq.:** Thomas Burman, Edouard

Henriques. **Int.:** Donald

Sutherland (Matthew Ben-

nell), Brock Adams (Elisabeth

Driscoll), Leonard Ni-

moy (Dr. David Kibner).

O argumento: Elizabeth leva uma vida tranquila com o seu namorado e com Mathew, seu superior no ministério da saúde. Até ao dia em que o seu namorado se torna estranho. Fisicamente o seu aspecto é idêntico mas ele está subitamente distante, frio. Em São Francisco outras pessoas sentem o mesmo em relação a outros que as rodeiam. Inicialmente incrédulo, Mathew, a quem Elizabeth confia os seus problemas, acaba por acreditar quando assiste à mutação que esteve prestes a operar-se durante o sono dum seu amigo: uma espécie de planta gigantesca «dá à luz» um ser idêntico à sua vítima, enquanto o original murcha. Se o indivíduo acorda, salva-se... Pressentindo que um processo idêntico está prestes a acontecer a Elizabeth, Mathew acorda-a. Compreendeu então que um grande número de humanos sofreu esta mutação. Mathew, Elisabeth e os seus amigos são perseguidos depois de verem que a cidade toda está transformada. Mas...



# os pássaros

alfred hitchcock

## INTRODUÇÃO AO FILME

Alfred Hitchcock conta que descobriu a novela de Daphne du Maurier na sua própria revista «Alfred Hitchcock Presents» e que logo decidiu fazer dali um filme.

Foi uma das mais complicadas rodagens de Hitchcock devido à importância dos efeitos especiais e de todos os problemas que a questão dos pássaros levantou. A maior parte da banda sonora foi composta electronicamente e supervisionada pelo músico Bernard Herrmann.

François Truffaut ficou espantado quando o Óscar para os melhores efeitos especiais foi atribuído a «Cleópatra» (J.L. Mankiewicz), «por duas ou três vagas sobreimpressões da morte de César sobre o rosto de Elizabeth Taylor, e, no entanto, este foi o ano de THE BIRDS».

Para este filme, Hitchcock estreou «Tippi» Hedren no cinema e serve-se dela mais tarde em «Marnie».

## GLÓRIA AOS PÁSSAROS NAS ALTURAS

«Eu sofro por vós que outrora fostes reis...

— Nós, reis? De quê?

— Reis de tudo aquilo que existe: em primeiro lugar, de mim, e do próprio Zeus, porque vós fostes mais velhos e de origem mais recuada que Kroons e os titãs da Terra... Não foram os deuses que comandavam e reinavam os homens de outrora mas sim os pássaros, e disso há muitas provas... Outrora, todos vos olhavam como os grandes e os santos, agora tratam-vos como escravos e idiotas como aos loucos lançam pedras. Não há passarinho que não voe slance emboscadas, armadilhas, laços, argolas, redes, ciladas, embustes. Uma vez apanhados, eles vendem-vos em massa e os compradores apalpm-vos...

— Mas que fazer? Penso que a vida para nós não tem valor se não recuperarmos a nossa realeza seja por que meio for...

— Aconselho-vos a enviar aos homens um pássaro como arauto para que eles se ofereçam em sacrifício, primeiro aos pássaros pois agora são eles os reis, e depois somente aos deuses.

— E se por ignorância eles não os ouvirem?

— Então é preciso que se levante uma nuvem de pardais para procurarem alimento nos campos deles... Que os corvos ceiguem as ovelhas dos rebanhos e os animais que trabalham a terra... (Dito isto, o pássaro-arauto dirige-se aos homens).

— Vamos homens, que por natureza viveis obscuros tal e qual as folhas, impotentes criaturas cheias de lama, fantasmas inconsistentes semelhantes às sombras, seres desprovidos de asas, efêmeros e desafortunados mortais, homens idênticos aos sonhos, prestai atenção, a nós os imortais omnixistentes, isentos da velhice, ocupados por pensamentos eternos, a fim de que após terdes ouvido toda a verdade sobre as coisas celestiais, conhecereis a fundo a natureza das aves...» (Aristófanes)

## RECORTES

**A PEGA CONDENA À MORTE** (Do nosso correspondente particular)

Poitiers, 10 Abril. — Um professor de Poitou adoptou uma pega. Aproveitando as férias da Páscoa deixou Poitiers, a pega, desamparada e desgostosa, deixou de ser o que era, já não «de-bicava» as cartas das caixas do correio, e vai daí, fica de mau

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «The Birds»;

**Realização:** Alfred Hitchcock, USA-1963;

**Argumento:** Evan Hunter, segundo a novela homónima de Daphne du Maurier; **Fotografia** (Technicolor): Robert Burks, com Ub Iwerks como conselheiro especial dos efeitos fotográficos;

**Som:** Bernard Herrmann (conselheiro, composição e supervisão), Remi Gassman e Oskar Sala (produção e composição do som electrónico);

**Montagem:** George Tomasini;

**Cenografia:** Robert Boyle e George Milo;

**Efeitos especiais:** Lawrence A. Hampton;

**Treinador de pássaros:** Ray Berwick;

**Ilustração:** Alfred Whillock;

**Ítulos:** James S. Pollack;

**Interpretação:** Rod Taylor (Mitch Brenner), «Tippi» Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Mrs. Brenner, a mãe de Mitch), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth, a professora), Ethel Griffies (Mrs. Bundy), Charles McGravo (Sebastian Soles), Ruth McDavitt (Mrs. MacGruder), Joe Mantell, Malcolm Atterbery, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn, etc.;

**Produção:** Alfred Hitchcock para a «Universal»;

**Direcção de produção:** Norman Deming;

**Assistente pessoal de Mr. Hitchcock:** Peggy Robertson;

**Locais de rodagem:** Estúdios da «Universal» (interiores) e Bodega Bay, Califórnia e San Francisco (exteriores);

**Distribuição em Portugal:** Filmes Lusomundo;

**Duração:** 2 h 00.



humor com as crianças do bairro. Ataca em «voo picado» os miúdos e chega a pegar um bebê do seu carrinho. Com bicadas, feriu cruelmente ainda 3 crianças no pescoço, no nariz e nas orelhas.

Os pais, aflitos, apresentaram queixa mas a polícia não conseguiu apanhar a ave que os goza do cimo das árvores vizinhas. Os guardas da Federação do Departamento de Caça estão agora encarregados de executar a pega belicosa.

— «Le Monde», 11/4/63

#### UMA PEGA SELVAGEM FERE UM PILOTO

**Montpellier, 11 Abril.** — O Comandante Plommet, da «Aéropostale», anda com um penso agarrado à cara, vítima de um ferimento provocado por uma pega selvagem. Assegurando com o seu Dakota a ligação de Toulouse com Montpellier, na madrugada de ontem o comandante encontrou-se com o pássaro a 2500 m acima de Bédarieux: a pega atravessou o pára-brisas e feriu o piloto. Apesar do ferimento, conseguiu aterrar o aparelho em Montpellier. Após tratamento numa clínica e a reparação do pára-brisas, o Comandante Plommet pôde retomar o comando do seu avião.(\*)

— «Paris - Presse», 12/4/63

N. de T.:

- (\*) Cf. o argumento de «Only Angels Have Wings», de Howard Hawks, USA — 1934.

#### A FILMOGRAFIA DE ALFRED HITCHCOCK:

##### FILMES MUDOS INGLESES

- 1922 NUMBER THIRTEEN / inacabado
- 1925 THE PLEASURE GARDEN
- 1926 THE MOUNTAIN EAGLE  
THE LODGER (O Hóspede)
- 1927 DOWNHILL  
EASY VIRTUE  
THE RING (O Anel)
- 1928 THE FARMER'S WIFE (A Mulher do Lavrador)  
CHAMPAGNE (Campanhe) / v. al.: «Champagne» de Gaa von Bolvary
- 1929 HARMONY HEAVEN  
THE MANXMAN («Pobre Pete» ou «O Homem da Ilha do Homem»).

##### FILMES SONOROS INGLESES

- 1929 BLACKMAIL (Chantagem)
- 1930 ELSTREE CALLING / colectivo de AH, André Charlot, Jack Hulbert e Paul Murray  
JUNO AND THE PAYCOCK  
MURDER (Homicídio)
- 1931 THE SKIN GAME
- 1932 RICH AND STRANGE (Rico e Estranho)  
NUMBER SEVENTEEN (Número 17)
- 1933 WALTZES FROM VIENNA (Valsas de Viena)
- 1934 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (O Homem Que Sabia Demais)
- 1935 THE THIRTY NINE STEPS (Os 39 Degraus)
- 1936 THE SECRET AGENT (Os 4 Espiões)  
SABOTAGE (A 1 e 45)
- 1937 YOUNG AND INNOCENT
- 1938 THE LADY VANISHES (A Dama Desaparecida)
- 1939 JAMAICA IN (A Pousada da Jamaica)
- 1944 BON VOYAGE / cm  
ADVENTURE MALAGACHE / cm



## FILMES AMERICANOS

- 1940 REBECCA (Rebeca)
- FOREIGN CORRESPONDENT (Correspondente de Guerra)
- 1941 MR. AND MRS. SMITH (Meu Marido é Solteiro)
- SUSPICION (Suspeita)
- 1942 SABOTEUR (Sabotagem)
- 1943 SHADOW OF A DOUBT (Mentira)
- LIFEBOAT (Um Barco e 9 Destinos)
- 1945 SPELLBOND (A Casa Encantada)
- 1946 NOTORIUS (Difamação)
- 1947 THE PARADINE CASE (O Caso Paradine)
- 1948 THE ROPE (A Corda)
- 1949 UNDER CAPRICORN (Sob o Signo do Capricórnio)
- 1950 SITAGE FRIGHT (Pânico nos Bastidores)
- 1951 STRANGERS ON A TRAIN (O Desconhecido do Norte-Expresso)
- 1952 I CONFESS (Confesso!)
- 1954 DIAL M FOR MURDER (Chamada para a Morte)
- REAR WINDOW (A Janela Indiscreta)
- 1955 TO CATCH A THIEF (Ladrão de Casaca)
- 1956 THE TROUBLE WITH HARRY (O Terceiro Tiro)
- THE MAN WHO TOO MUCH (O Homem Que Sabia Demais)
- 1957 THE WRONG MAN (O Falso Culpado)
- 1958 VERTIGO (Vertigo — A Mulher Que Viveu Duas Vezes)
- 1959 NORTH BY NORTHWEST (Intriga Internacional)
- 1960 PSYCHO (Psico) / Sessão de 14-10-79 do CCN
- 1963 THE BIRDS (Os Pássaros)
- 1964 MARNIE (Marnie)
- 1965 TORN CUPID (Cortina Rasgada)
- 1969 TOPAZ (Topázio)
- 1972 FRENZY (Frenzy — Perigo na Noite)
- 1975 FAMILY PLOT (Intriga em Família)
- 1979 SHORT NIGHT

## OUTROS

- 1922 ALWAYS TELL YOUR WIFE de ?, acabado por AH e o produtor Seymour Hicks
- WOMAN TO WOMAN de Graham Cutts. AH: argumento, assistente de realização, cenografia
- 1923 THE WHITE SHADOW de Graham Cutts. AH: argumento em col. com Michael Morton, cenografia e montagem
- 1924 THE PASSIONATE ADVENTURE de Graham Cutts. AH: argumento em col. com Michael Morton, cenografia e assistente de realização
- 1925 THE BLACKGUARD de Graham Cutts. AH: argumento, cenografia e assistente de realização
- THE PRUDE'S FALL de Graham Cutts. AH: argumento, cenografia e assistente de realização
- 1932 LORD CAMBER'S LADIES de Benn W. Levy. AH: produção.

# a hora do lobo

ingmar bergman

**Argumento:** O filme foca o tema da antropofagia, da redistribuição das forças, da identificação, da oposição da personagem muda à que fala. Liv Ullman e Max von Sydow são um casal refugiado numa ilha deserta, cuja união é perturbada por uma mulher misteriosa (Ingrid Thulin).



## O REALIZADOR

**BERGMAN Ingmar** RÉ SUÉCIA (Uppsala 4 de Julho de 1918). O mais famoso realizador sueco dos anos 50. Dominado pela incompreensão do casal, por Deus e pelo Diabo, foi o continuador dos seus mestres Sjöström e Stiller com um sentido raro da narração romanesca, do lirismo poético, da atmosfera, do humor, da melancolia. Depois de ter sido argumentista para Sjöberg e Molander, Bergman, filho de um pastor protestante da Corte, estreou-se como realizador em filmes influenciados por Carné e pelo realismo poético francês. Em breve se afirmou com **A Prisão** e **A Sede**, onde aparece, com uma inquietude quase metafísica, o tema do casal e da sua incomunicabilidade trágica. As mulheres desempenham um papel importante nas suas obras, **Jogos de Verão**, **A Expectativa das Mulheres**, **Uma Lição de Amor**, **Mónica** e **o Desejo**, etc. Já era mundialmente famoso quando a França o descobriu enfim, com **Sorrisos de uma Noite de Verão**, e tomou esta sátira corrosiva e profunda como um encantador **vaudeville** de 1900. Só foi levado a sério com o **Sétimo Selo**, cujas finalidades filosóficas eram um pouco ingénuas. O tema da velhice, que ele já havia abordado num tom tragi-cómico em **A Noite dos Saltimbancos**, domina **Os Morangos Silvestres**. Depois disso, os seus 40 anos coincidiram com certa indecisão, mas reencontra plenamente a sua força com **Através do Espelho**. Definiu-se assim em várias conversas (aqui condensadas): «Quer eu seja crente ou descrente, pagão ou cristão, quero ser um dos artistas da catedral que se levanta sobre a planície, porque uma parte de mim mesmo sobrevirá na totalidade triunfante, dragão ou demónio, pouco importa». «Quando era mais novo, o trabalho era para mim um jogo excitante(...) hoje transformou-se num combate amargo... O meu prazer consiste em fazer filmes com os estados de alma, as emoções, as imagens, os ritmos e os caracteres que trago comigo, o meu meio de expressão é o filme, não a palavra escrita». «O rosto humano é o ponto de partida do nosso trabalho. A câmara deve intervir como um observador totalmente objectivo. O mais belo meio de expressão de um actor é o seu olhar, a simplicidade, a concentração, a consciência dos pormenores, tais devem ser as constantes de todas as cenas e de todo o conjunto». «A minha primeira ordem: Sê sempre interessante. O público tem o direito de me exigir uma sensação, uma emoção, uma alegria, um renascimento de vitalidade. Todos os meios são permitidos, excepto os que levam ao fracasso, os caminhos perigosos são afinal os únicos possíveis. A rigor e o desvario são necessários à nossa inspiração. «Formado pelo teatro (é realizador desde 1945), começou com SC para Sjöberg: 1944 **Tormentos**; Molander, 1946 **A Mulher sem Rosto**, 1949 **Quando Dorme a Cidade**. RÉ: 1945 **Kris (Crise)**, do TH Leck Fisher, INT Inga Landgré, Stig Olin, 1946 **Det Regnar på var Karlek (Chove sobre o Nosso Amor)**, do TH Oscar Braathen, 1947 **Skepp till Indien (O Barco para a Índia)**, do TH Martin Söderhjelm, INT Holger Löwenadler, Birger Malmsten, Gertrud Fridh; **Musik i Mörker (Música nas trevas)**, 1948 **Mamnstad (Cidade Portuária)**, de Olle Landsberg, INT N.C. Jonsson, Bengt Eklund, Mimi Nelson; **Fangelse (A Prisão)**, 1949 **Torst (A Sede)**, **Till Gladje (A Caminho da Felicidade)**, SC Bergman, PH Fischler, INT M.B. Nilsson, Etig Olin, Victor Sjöström, Birger Malmsten, 1950 **Sant hander inte har (Isso não Acontecerá Aqui)**, **Sommarlek (Jogos de Verão)**, INT Alf Kjellin, 1952 **Kvinnors Vantan (A Expectativa das Mulheres)**, SC Bergman, PH Fischer, INT Anita Björk, M.B. Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, **Mónica** e **o Desejo**, 1953 **Gylarnas Afton (A Noite dos Saltimbancos)**, 1954 **En Lektion i Karlek (Uma Lição de Amor)**, INT Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson, 1955 **Kvinnodrom (Sonhos de Mulheres)**, **Sommarnattens Leende (Sorrisos de uma Noite de Verão)**, 1956 **Det Sjunde Inseget (O Sé-**



timo Selo). 1958 *Smultronstället* (Os Morangos Silvestres), Nara Livet (No Limiar da Vida), de Ulla Isaakson, PH Max Vilen, INT Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Max von Sydow. 1959 *Ansiktet* (O Rosto), INT Max von Sydow, Ingrid Thulin, Bibi Andersson. 1960 *Jungfrukällan* (A Fonte da Virgem), SC Ulla Isaakson e Bergman, PH Nykvist, INT M. von Sydow, Brigitta Pettersson; *Djävulens Oga* (O Olho do Diabo), SC Bergman, PH Fischer, INT Bibi Andersson, Nils Poppe, etc. 1961 *Através do Espelho*. 1962 *Os Comungantes*. 1963 *O Silêncio*. 1964 *Todas as Mulheres*. 1966 *Persona*, SC I. Bergman, INT Bibi Andersson, Liv Ullmann. 1966 *Daniel* (um dos oito sketches do filme *Stimulantia*). 1967 *Vargtimmen* (A Hora do Lobo), SC Bergman, INT Liv Ullmann, M. von Sydow, Ingrid Thulin, PH Sven Nykvist, MUS Lars Johan Werle. 1968 *Skammen* (A Vergonha), SC Bergman, INT M. von Sydow, Liv Ullmann, Gunnar Björnstrand. *O Rito* (16 mm), SC Bergman, INT Ingrid Thulin. 1969 *A Paixão*, SC Bergman, INT Liv Ullmann, Bibi Andersson. 1972 *Lágrimas e Suspiros*, SC Bergman. O operador de todos estes filmes foi Sven Nykvist. 1974 *Cenas da Vida Conjugal*, SC Bergman, PH Sven Nykvist, INT Liv Ullmann, Ekland Josephson, Bibi Andersson, Jan Melensjö. 1975 *A Flauta Encantada*, de Mozart, INT Josef Kostbinger, Irma Urrila, orquestra dirigida por Eric Ericson. 1976 *Face a Face*. 1977 *Serpent's Egg* (O Ovo da Serpente), INT David Carradine, Liv Ullmann. Disse: «Eu penso que cada posição da câmara deve ser a resultante de um conhecimento íntimo do cinema. Sabemos o que queremos obter e, então, também devemos saber onde colocar a câmara. É uma moral profissional, uma ética». (In *A Morte em cada Manhã*, *Cahiers du cinéma*, n.º 203). E de facto, os seus últimos filmes são de um domínio excepcional, talvez com uma flexão em *O Elo*, que se limita a melhor avaliar a riqueza plástica e a densidade angustiante de *Lágrimas e Suspiros*. Com efeito, este filme na complexidade dos temas que se cruzam em volta da ideia da morte esperada, pelas referências constantes que faz ao conjunto da obra de Bergman, pode ser tido como uma «soma», o resultado da procura empreendida a partir de *Persona*.

In Dic. Cineastas G. Sadoul

## flesh gordon

howard ziehm

### O FILME

**Flesh Gordon** é uma reconhecida paródia duma banda desenhada (BD) muito popular girando à volta dum personagem que se parece tal e qual com Flash Gordon, mas um Flash Gordon voltado para o sexo, um sexo digno de putos e de magalas. Só cus, cus e mais cus! Todos os cus possíveis e imaginários! Um diálogo tão natural como o de uma BD, mas nitidamente mais natural!...

As referências cinéfilas não faltam — vejam esse ídolo Clossal de *Todas as Pulsões* que se torna em sócia de King Kong, mas despido, bem entendido. Trata-se, sobretudo, de um filme de efeitos especiais, animação, transparências, maquetas e marionetas. E a cor é tão pirosa e tão próxima de uma BD deslavada que isso só pode ser feito intencionalmente. Tentativa muito divertida do «porno» pela conquista do folhetim de sábado à noite. (Henri Béhar, in «Saison'75».)

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Título original:** «Flesh Gordon»;

**Realização:** Howard Ziehm e Michael Benveniste, USA-1973;

**Argumento:** Michael Benveniste, segundo os personagens de Alex Raymond;

**Fotografia** (Eastmacolor, 16 m/m): Howard Ziehm;

**Música:** Ralph Ferrard;

**Montagem:** Abbas Amin;

**Cenografia** **Trucagens:** Jim Danforth; Donald Harrison



( direcção artística );

**Efeitos especiais:** Howard Ziehm, Lynn Rogers e Walter R. Cichy; Tom Sherman (ef. esp. fotográficos); Ray Mercer e «Cinema Research» (ef. esp. ópticos);

**Interpretação:** Jason Williams (Flesh Gordon), Suzanne Fields (Dale Ardor), Joseph Huggins (Dr. E. Jakull/Dr. Flexi Jerkoff), William Hunt (o Imperador Wang), John Hoyt (Prof. Gordon), Candy Samples (Chefe Nellie), Mycle Brandy, Nora Wieternick, **Produção:** Howard Ziehm e William Osco;

**Duração:** 1H32

# solaris

andrei tarkovsky

## ARGUMENTO

Um engenheiro é enviado em missão para a sessão inter-sideral Solaris onde parece desenrolarem-se estranhos acontecimentos. Uma vez chegado a Solaris, toma conhecimento que o seu antecessor se suicidou e descobre o comportamento estranho de dois sábios que aí permanecem na continuação das suas investigações. Logo se convence da existência a bordo da estação interplanetária duma vida não-humana e duma mulher, cuja presença em Solaris não é explicada, que o visita frequentemente e acaba por se tornar sua amante. Os dois sábios revelam ao recém-chegado a origem da misteriosa criatura: Solaris desvia-se dum imenso oceano de radiações e a interferência destas com o espírito dos ocupantes cria uma forma de vida artificial, materialização dos secretos desejos do indivíduo, o seu reflexo por assim dizer. A fantomática companheira do eng., desesperada pela sua condição de não-humana, tenta várias vezes pôr fim aos seus dias: mas ela renasce incansavelmente, já que é a emanção física do psiquismo do amante. Ela só poderá morrer se alcançar a região donde veio. O herói volta a casa e encontra os seus: mas o seu mundo não é senão uma ilhota perdida no oceano sem fim, o seu universo familiar não é senão o descalque de Solaris.

## O FILME

... Sem se ir ao nível do filme anterior, «Andrei Roublev», Tarkovsky consegue dar com «Solaris» uma importante obra no cinema de FC. «Solaris» consagra a uma rotura profunda com tudo aquilo que tinha sido a tradição do filme de antecipação soviética desde «Elita»: longe de fazer um filme de propaganda dissimulada em alegoria, Tarkovsky realiza uma obra de amor, abordando o tema da «incomunicabilidade» sob um novo ângulo psicológico e metafísico. Um filme sobre a solidão perdida, sobre a impossibilidade de encontrar no objecto amado outra coisa que si mesmo (aqui, por intermédio de Freud, a amante é claramente assimilada à Mãe), sobre a terrível confrontação do Eu consigo mesmo. A solidão do homem como ilhéu no oceano, seu universo mental (cf. o último plona do filme). Filme sobre o eterno regresso do paraíso perdido, sobre a procura do homem em busca do reflexo perdido.

Muito despojado, duma lentidão hierárquica que poderá irritar alguns espectadores, «Solaris» destila, por meios muito diferentes, uma fascinação comparável à de «2001», mas a sua constru-

## FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Título original Solaiaris /  
/ Origem URSS-1972 / Realização Andrei Tarkovsky /  
/ Argumento Andrei Tarkovsky e Friedrich Goreinstein segundo o livro de ficção científica do polaco Stanislaw Lemm / Adaptação e Diálogos Andrei Tarkovsky /  
/ Fotografia (Sovcolor-Sovscope) Vadim Yusov / Música Johannes Sebastian Bach / Cenografia Mikail Romadine e Ippolit Novodereznkin (designer) / Interpretação Natalya Bondartchuk (Ariane) Donatas Banionis (Kris Kelvin) Yuri Yarvet (Snaut) Anatoli Solonitsyn (Sartorius) Vladislav Dvorzhetsky (Burton) Nikolai Grynko (o pai de Kris) Sor Sarkisian (Gibarian) Siérguei Paradjanov eetc. / Produção Mosfilm / Distribuição em Portugal Astória Filmes / Estreia em Lisboa Cinema «Caleidoscópio» (7/Maio/1976) / Estreia no Porto Cinema «Car-



ção mais subtil, o seu propósito mais imediatamente perceptível e menos orientado para o espectacular, fazem do filme de Tarkovsky uma obra cuja elaboração muito cerebral que em nada prejudica ao calor humano, à força, a uma grandeza muitas vezes impressionante pela sua simplicidade. É para «Andrei Roulev» que se referem infalivelmente as mais belas sequências do filme (as algas flutuando nas águas tranquilas, a longa corrida de automóveis sob os túneis, o regresso ao lar paterno). / Jean-Marie Sabatier, «La Saison Cinématographique '73, Image et Son», «Out.», n.º 276-77, pp. 333 e 334.

## ANDREI TARKOVSKY — BIOFILMOGRAFIA

«Andre Tarkovsky nasceu em Moscovo (1932). Formou-se pelo VGIK (Instituto Cinematográfico do Estado) como realizador de cinema, no curso de Mikhail Romm. É oriundo de uma família de escritores: o pai, Arseni Tarkovsky, é poeta e escritor de renome na URSS. A poesia e a geologia são as primeiras paixões do cineasta até ingressar no VGIK.

O seu primeiro trabalho para o cinema é uma curta-metragem, cujo título original desconhecemos, e que se chamou em França «Le Rouleau Compresseur et le Violon» e em Inglaterra «The Steam-Roller and the Violin» (O Cilindro e o Violino). Foi com este filme que Tarkovsky obteve o seu diploma. Esta pequena obra tem por tema a amizade entre um jovem e débil violinista, Sasha, e um condutor de um cilindro compressor, Siérguei. A utilização de luzes suaves e gradações subtis, por parte do director de fotografia Vadim Yusov, conferem ao filme um efeito pictórico notável. Estava-se em 1961.

No ano seguinte realiza «A Infância de Ivan», sua primeira longa-metragem, um áspero e trágico filme sobre uma infância de uma criança destituída pela guerra retratada sem sentimentalismos. Hábeis movimentos de câmara e um excepcional trabalho de montagem tornaram esta obra visualmente memorável. Mais uma vez a fotografia de Yusov foi uma revelação: a sua subtilidade de pintor identificou-se com os propósitos do realizador. «A Infância de Ivan» ganhou quinze prémios internacionais, entre os quais o Leão de Ouro do Festival de Veneza e o Prémio Selznick nos USA. Mas é cinco anos mais tarde, com «Andrei Roublev», que Tarkovsky começou a ser verdadeiramente notado fora da URSS. É um filme de 3H20 que fica a constituir um marco importante na cinematografia soviética contemporânea. A obra foca a Rússia do séc. XV e a vida dos maiores dos pintores de ícones, Andrei Roublev. A película retrata, sob a forma de uma cadeia de episódios, os anos mais prolíficos da vida do legendário e quase mítico monge-pintor (1400-1425). «Andrei Roublev» é fotografado a preto e branco e em ecrã largo, mas a parte final colorida é usada para mostrar as pinturas de Roublev. Uma procissão com o seu famoso ícone da Trindade é mostrada em «close-up». O final, com uma chuva torrencial ameaçando lavar as cores do ícone, é obviamente simbólico e que pode ser interpretado de diversas formas. De qualquer modo, este trabalho foi unicamente bem acolhido pela crítica cinematográfica ocidental, mas bastante mal recolhido pelos serviços oficiais do cinema soviético. O filme, realizado em 1967, só conheceu saída comercial em Moscovo nos fins de 1967. O autor é criticado pela violência de algumas sequências e por uma inspiração pouco conforme às directivas do XX Congresso de 1960. Apesar de tudo, é apresentado fora de competição no Festival de Cannes (1969) onde obteve o prémio da crítica internacional (RIPRESCI). O governo soviético opôs-se, em vão, à distribuição comercial do filme em França, mas conseguiu que a sua projecção fosse cancelada do Festival de Belgrado (1971) por «não corresponder à verdade histórica...».

1972 é o ano de «Solaris», o único filme de Tarkovsky com distribuição comercial em Portugal. «Solaris» é sustentado por muitos como a resposta soviética ao «2001: Uma Odisseia no Espaço». De facto, tudo leva a crer que Tarkovsky, após ter visto o filme de

los Alberto», sessão n.º 94 do CCN (15/Out./1978) e antestreia no Cinema «Foco» (4/Maio/1976) / Classificação etária N. Ac. Men. 13 Anos / Duração 2H50-v.o. 2H44-v.p. (\*)

(\*) A versão original tem cerca de três horas, tendo sido suprimidas, para exportação, algumas sequências mais longas e que não afectam o desenrolar normal da obra (Nota do SCR).



Kubrick num festival de cinema em Moscovo, responde com «Solaris» ao autor de «Barry Lindon» e, por consequência, aos States. A visão do soviético, ainda que futurista, é, no entanto, mais humana. A sumptuosidade (ir)racional da tecnologia de «2001», Tarkovsky «responde» confrontando a dualidade Homem-Máquina com o Espaço entre parêntesis, utilizando um outro discurso em que a retórica e a metafísica são bem diferenciadas das do filme de Stanley Kubrick. Em «Solaris», cosmonautas encontram a personificação dos seus sonhos num planeta que procuram alcançar há 200 anos. Tarkovsky convidou cerca de 30 correspondentes estrangeiros a viver em Moscovo para tomarem parte como cientistas e jornalistas num dos muitos episódios do filme. Entre os actores estão os lituanos Donatas Banionis e Yuri Yarvet e ainda a presença de Siérgei para-djanov, também realizador.

Em 1974, realiza «Zerkalo» («Le Miroir» em França). Tarkovsky parece ser já um «cineasta maldito» na Rússia: tal como «Andrei Rublev», a crítica moscovita julgou muito severamente esta autobiografia filmada qualificando-a de «charada envolvida de subjectivismo». A tal ponto que «O Espelho» (tradução literal do título francês), inicialmente previsto para representar a URSS no Festival de Cannes (1975), foi preferido na selecção nacional a um filme de guerra, «Combateram pela Pátria» de Bondartchuk, uma super-produção em homenagem ao 30.º aniversário da vitória sobre o nazismo. «O Espelho» é um caleidoscópio de imagens onde alternam as cenas a cores, a P&B e a sépia e ouvem-se poemas de Arseni Tarkovsky. Este filme e o de 1967 são dois trabalhos admiráveis mas que desagradaram à alta sociedade russa. «O Espelho» foi ainda considerado pelas autoridades soviéticas como um filme esotérico e não típico. A obra saiu comercialmente em Moscovo por escassos dias, nos fins de 1975, e originou controvérsias apaixonadas. O realizador voltou-se então para o teatro onde montou um «Hamlet» antes de se fechar no campo, solitário como sempre, para aí trabalhar no próximo filme com título anunciado em inglês: «Stealer» (Ladrão). Trata-se de um trabalho ainda em preparação e constitui um regresso ao tema do «oceano pensante» de «Solaris». É uma narrativa de ficção científica (FC), publicada há alguns anos sob o título de «Piquenique à beira da estrada» dos irmãos Strou-gatzki, muito conhecidos como autores de FC. Trata-se de uma comunidade extra-terrestre que desembarca em Terra e consegue isolar os homens graças a uma carapaça impenetrável, misteriosa e invisível. Na prática, é uma espécie de oceano constituído de ar e nuvens que corta todo o contacto. A zona de aterragem dos extra-terrestres é naturalmente o centro da curiosidade e da inquietação dos humanos. Constituem-se comissões de inquérito e mobiliza-se um cordão de tropas. Uma divisão blindada força o bloqueio mas desaparece, sendo a zona estritamente isolada e vigiada... Desta feita e quase que por ironia, este filme parece ter pontos de contacto com os «Close Encounters» de Spielberg no que concerne à presença de outros seres que não humanos, mas a história de «Stealer» reporta-se desde logo ao plano filosófico e vai de encontro às preocupações habituais de Tarkovsky sobre a atitude do homem perante o desejo, o mistério e o futuro.

Eis a filmografia do cineasta aparecendo, em primeiro lugar, os títulos originais em maiúsculas com excepção de c-m, que desconhecemos, seguidos dos títulos das versões francesas e inglesas. Entre parêntesis, o título português da única obra de Tarkovsky com distribuição comercial no nosso país e que preenche a sessão n.º 94 do Cineclube do Norte que a apresenta em segunda exibição nesta cidade, já que a sua antestreia aconteceu em Maio de 1976, no «Foco»: Curta metragem 1961 ?/Le Rouleau Compresseur et le Violon/The Steam-Roller and the Violin.

Longa-metragem — 1962 IVANOVO DETSTVO/L'Enfance d'Ivan/Ivan's Childhood — 1967 ANDREI RUBLYOV/Andrei Rublev/Andrei Rublev — 1972 SOLARIS/Solaris/Solaris/(Solaris) - Sessão n.º 94 do CC — 1974 ZERKALO/Le Miroir/The/Mirror — 1978 STEALER/Le Voleur/Stealer.



# por favor, não me morda o pescoço

roman polanski

## O FILME      O REALIZADOR

Entre os autores cinematográficos mais consumados na criação de um universo específico e de um estilo próprio, conta-se, sem dúvida, Roman Polanski. Por outro lado, trata-se de um realizador cuja obra a partir de «Repulsion» é bem conhecida do público português. O que se pode considerar circunstância particularmente feliz, dado que o espectador nacional desconhece (parcial ou totalmente) a maior parte das personalidades mais importantes do cinema contemporâneo. Pois se nem sequer as obras mais representativas dos cineastas brasileiros conseguem vir até nós!...

De Polanski, desconhecemos completamente os primeiros filmes, alguns deles aliás unanimemente reconhecidos como essenciais para uma boa e perfeita compreensão do sentido e da temática da sua obra. Mas tivemos a feliz oportunidade de apreciar «Repulsa» (Repulsion), «O Beco» (Cul-de-Sac), «Por Favor, Não Me Morda o Pescoço» (The Dance of the Vampires) e «A Semente do Diabo» (Rosemary's Baby). Ignoramos, portanto, as curtas metragens. «Quando os Anjos Caem», «Dois Homens e um Armário», «Os Mamíferos», (películas produzidas na Polónia)... Não há processo de preenchermos cabalmente esta lacuna no conhecimento da filmografia polanskiana, pois, como diz Sergio Raffaelli, «é nas primeiras obras, e precisamente até Cul-de-Sac, que as correspondências temáticas e estilísticas entre modelo externo e re-elaboração pessoal emergem com maior e mais feliz evidência. Nestes filmes, há a propensão para a personagem emblemática, psicologicamente esquematizada e colocada fora de um ambiente realista, sobre um fundo também figurativamente essencializado até à estilização».

No conjunto desta obra, facilmente se reconhecem duas fases distintas, embora estreitamente ligadas entre si, pois o fim de uma sobrepõe-se ao início da outra. A primeira fase compreende todas as curtas metragens, «A Faca na Água» e «Cul-de-Sac». A segunda inicia-se com «Repulsion» e continua com «O Baile dos Vampiros» e «Rosemary's Baby».

2 — «Por Favor, Não Me Mordam o Pescoço» recebeu, em inglês, pelo menos três títulos diferentes: «The Dance of the Vampires», «The Fearless Vampire Killers» e «Pardon Me, but Your Teeth Are in My Neck». De todos eles, o mais apropriado parece-nos que é «A Dança dos Vampiros». Filmado num verdadeiro castelo dos Cárpatos, esta magnífica obra macabro-humorística pode considerar-se já hoje um exemplo clássico do género. Numa cor funcional, irrealista, onde sobressaem cinzentos e brancos lívidos, com névoas e corpos em atmosferas pesadas, de início, ou saturadas de mistério, depois, com actores representando num estilo caricatural e desenhado, Polanski dá largas ao seu sentido de humor e pinta com precisão exemplar um mundo grotesco e fantástico por vezes onde vagueiam as saborosas personagens de um Professor Abronsius (Jack Mac Gowan), do seu aluno fiel e temeroso Alfred (tão bem interpretado pelo próprio Polanski), do melancólico Conde Von Krolock (Ferdie Mayne), da gentil filha do estalajadeiro Sarah (Sharon Tate), do filho homossexual do Conde que em vampiro se transforma (Jain Quarrier), do corcunda Koukol (Terry Dawns), da criada Magda (Fiona Lewis), etc.. A primeira parte deste filme constitui um verdadeiro trecho de antologia. «De facto, nota Sergio Raffaelli, encontramos na primeira parte — que, segundo o agnóstico autor quer ser um divertimento puro, sem sequer o intento secreto de escarnecer o vampirismo — a atmosfera grotesca e quase irreal de um mundo segregado da sociedade



humana, como, com tons menos vitalísticos, em *A Faca na Água e Cul-de-Sac*. A descrição do ambiente da estalagem transilvana, onde o mistério espregueia a cada canto, ao lado das personagens mais grotescas e desconcertantes, e os primeiros passos na descoberta do vampirismo constituem, na verdade, trechos de cinema que facilmente se não esquecem. Outras sequências também dignas de nota são as que se passam durante o baile da morte, a meia-noite, no castelo dos vampiros, e em que Alfred, o professor e Sarah são perseguidos pelo Conde, e pelo seu filho homossexual. Perseguição clássica, construída com uma precisão quase matemática, com constantes anotações humorísticas, e conduzida com a beleza cinematográfica de uma dança fantasmagórica.

3 — Chegámos, por fim, a «*Rosemary's Baby*», realizado em 1968, nos Estados Unidos, antes ainda da tragédia que atingira a vida do realizador com o assassinio de sua mulher, Sharon Tate, em circunstâncias amplamente divulgadas pela imprensa diária do mundo inteiro. Antes de analisarmos rapidamente este filme, que (desde já esclarecemos) consideramos dos menos significativos do autor, há que discutir um pouco a posição de Polanski no que se refere ao «sobrenatural» — posição que um tanto contraria no seu caminho afoito pela via do fantástico, nesta fase da sua obra. Diz ele: «Desgraçadamente não creio em Deus, não creio nas bruxas, no Diabo ou nos vampiros; para mim, não existem. Mas devo também dizer que não estou verdadeiramente certo de nada; quanto mais sei, mais reparo que não estou seguro de nada. Além disso, o que pode acontecer de pior a uma pessoa é ter uma só certeza». Estamos, assim, perante um agnosticismo, que aliás, em nada contradiz filmes como «*Repulsa*» (em que o universo criado se justifica como «universo de loucura», aquela loucura de que Polanski declara ter medo) e «*Por Favor, Não Me Morda o Pescoço*» (cujo sentido de humor, de grotesco, de caricatura, confere à película uma plena justificação como obra de arte).

Porém, o que nos surge em «*Rosemary's Baby*?» (Aqui Polanski trabalha com um argumento escolhido pelos produtores. É bem certo que ele próprio nos diz que se entusiasmou pelo livro de Ira Levin e que procurou ser fiel ao seu espírito. Todavia, a obra fílmica não nasceu de uma necessidade profunda do artista, está bom de ver. Surgiu «de fora para dentro», embora conseguisse conquistar a total adesão do cineasta. Diz ele também que não está «oprimido pela engrenagem, pois se pode aprender a dominá-la», mas, de qualquer forma, a espontaneidade criadora pode perder-se mesmo quando não há imposições explícitas durante a elaboração da obra. Tudo nos aparece muito «trabalhado», muito «préconcebido», muito «elaborado». Falta a naturalidade e a pureza estilística de «*Repulsa*», apesar de repetir (agora já como «fórmulas») muitos dos processos aplicados nesta película.

Evidentemente que todos nós pensamos (e as declarações de Polanski a este respeito não deixam dúvidas) que o realizador não toma a sério os aspectos demoníacos do filme. Mas, na medida em que se sujeitou a uma fidelidade à obra literária de Ira Levin, a uma directriz exterior à sua própria criação, não conseguiu traduzir em termos fílmicos, com suficiente vigor e evidência, tal posição. Como diz Sérgio Raffaeli, «deste escrúpulo de fidelidade literal nasce a sucessão um pouco esclerótica dos episódios e das situações e a escassa evidência dos significados subjacentes à narrativa». Lançada por uma ruidosa publicidade como «obra satânica» de um «realizador satânico» e apesar de se distinguir pela «execução» perfeita e pela força de uma interpretação de alto nível (será justo destacar neste ponto a importante contribuição de Mia Farrow), «*Rosemary's Baby*» não representa, quanto a nós, qualquer progresso ou qualquer aspecto significativo no conjunto da obra de Polanski.

#### BIOFILMOGRAFIA

Roman Polanski nasceu em 18 de Agosto de 1933. Tendo passado a juventude na Polónia, aí se interessou profundamente

Fernando Gonçalves Lavrador, um dos fundadores do Cineclube do Porto, em O COMÉRCIO DO PORTO de 24 de Março e 14 de Abril de 1970, suplemento «Cultura e Arte» — Ano XIX, n.º 10 e 11.



pelo teatro, intervindo como actor em peças de Kataiev, Nakarenko, etc. Entre 1947 e 1953 trabalhou no teatro na Carcóvia. Entra para a Escola Nacional de Altos Estudos Cinematográficos de Lodz, onde concluiu o curso de realizador. De 1953 a 1960 aparece em filmes de Andrzej Wajda e Andrzej Munk como actor.

## FILMOGRAFIA

### Curtas-metragens

1955 — ROWER

1957 — MORDERSTWO

1958 — ROZBIJEMY ZABAWĘ

1958 — DWAJ WIDZIE Z SZAFY (Dois Homens e Um Armário)

1959 — GDY SPADAJA Z NIEBA ANIOŁY (Quando os Anjos Caem)

1961 — LE GROS ET LE MAIGRE (O Gordo e o Magro)

1962 — SSAKI (Os Mamíferos ou Bípedes familiares)

### Longas-metragens

1962 — NOZ W WODZIE (A Faca na Água) — na Polónia.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski, Jerzy Skolimowski e Jakub Goldberg; Mús.: K. T. Komeda; Fot.: Jerzy Lipman; Interpretes: Lion Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmund Malanowicz, etc..

1963 — LA RIVIÈRE DE DIAMANTS (um dos episódios de LE PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE (As Maiores Vigarices do Mundo), na Holanda.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski e Gérard Brach; Fot.: Jerzy Lipman; Mús.: K. T. Komeda; Interpretes: Nicole Karen, Jan Feullings, Arnold Gelderman, etc..

1965 — REPULSION (Repulsa) — na Inglaterra.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski e Gérard Brach; Fot.: Laurie Turner; Mús.: Chico Hamilton; Interpretes: Catherine Deneuve, John Fraser, Patdick Wymark, Yvonne Furneaux, Ian Hendry, etc..

1966 — WL-SE-SIAC (O Beco) — na Inglaterra.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski e Gérard Brach; Fot.: Gil Taylor; Mús.: K. T. Komeda; Interpretes: Lionel Stander, Donald Pleasance, Françoise Doiléac, Jack Mac Gowran, Iain Quarrier, etc..

1967 — THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS, OR, PARDON ME, BUT YOUR FEETH ARE IN MY NECK (Por Favor não me Morda o Pescoco) — Inglaterra.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski e Gérard Brach, seg. Gillian e John Sutro; Fot.: Douglas Slocombe; Mús.: K. T. Komeda; Interpretes: Jack Mac Gowran, Roman Polanski, Alfie Bass, Jessie Roblino, Sharon Tate, Ferdy Mayne, Iain Quarrier, etc..

1968 — ROSEMARY'S BABY (A Semente do Diabo) — nos EUA.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski, seg. romance Ira Levin; Fot.: William Fraker; Mús.: K. T. Komeda; Interpretes: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sydney Blackmer, Maurice Evans, etc..

1972 — MACBETH (Macheth) — na Inglaterra.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski e Kenneth Tynan, seg. William Shakespeare; Interpretes: Ian Finch, Francesca Annis, etc..

1973 — WHAT?

Real.: Roman Polanski; Arg.: Roman Polanski e Gérard Brach; Fot.: Marcello Gatti e Giuseppe Ruzzolini; Mús.: Schubert, Mozart, Beethoven; Interpretes: Marcello Mastroianni, Sydney Rome, Hugh Griffith, Roman Polanski, etc..

1974 — CHINATOWN — nos EUA.

Real.: Roman Polanski; Arg.: Robert Towne; Fot.: John A. Alonzo; Mús.: Jany Goldsmith; Interpretes: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, etc..

1976 — O INQUILINO

1979 — TESS





# **Alves Pereira, Lda.**

***Distribuidor de Material  
para Fotografia e Cinema***

**SECÇÃO DE APOIO A AMADORES**

Rua do Bonjardim, 284 - 1.º Esq. - Telef. 314044 - 4000 PORTO



# PRESENÇA DO CINEMA PORTUGUES

## o princípio da sabedoria

antónio de macedo

### ARGUMENTO

Numa aldeia muito remota, onde nada acontece, Lídia, viúva dum oficial de cavalaria, dedica-se ao espiritismo.

Como a sua casa se torna pequena para as sessões, vai falar com a madrinha, proprietária da Casa Grande, vasta mansão amaldiçoada para que ela lhe alugue. A madrinha diz que acabara de vender a um arquitecto de Lisboa, muito rico, que se retirara para aquela aldeia para descansar.

Sem desistir de tentar obter pelo menos uma parte da casa, Lídia vai falar ao arquitecto. Este, homem hipocondríaco e insociável, recusa-se a aceder, dizendo que não quer contactos com ninguém.

No dia seguinte de manhã o jardineiro comunica ao arquitecto que encontrou uma mão humana, cortada de fresco, enterrada no jardim da mansão. O arquitecto, contrariado, reúne a criadagem e obriga-os a jurar que não dirão nada a ninguém e muito menos à polícia, pois não quer ser incomodado. Pensando, porém, que o dono da mão pode estar vivo, e que a mão lhe faça falta, manda afixar no portão do jardim um letreiro com os seguintes dizeres: «Alguém perdeu algo muito importante neste jardim. A quem provar pertencer-lhe, ser-lhe-á dada satisfação.»

Para grande surpresa do arquitecto, a partir do dia seguinte começam a aparecer pessoas que perderam coisas naquele jardim: desde mães que perderam filhas, mulheres que perderam maridos, raparigas que perderam a honra, monges que perderam a fé, casais que perderam a roupa, beduínos que perderam camelos...

O almejado sossego do arquitecto hipocondríaco é fortemente abalado com toda esta agitação, mas, a pouco e pouco, o convívio diário a que ele se vê forçado com as bichas de pessoas que lhe vão reclamar os mais estranhos objectos faz com que comece a modificar a sua visão dos seres humanos.

Até que por fim, um dia, encontra o dono da mão, e fica a conhecer a verdadeira razão de todos estes acontecimentos, que tanto o têm surpreendido nos últimos tempos.

### PARÁBOLA SOBRE A CONDIÇÃO HUMANA

Conto fantástico, o filme pretende ser uma parábola sobre a condição humana, o isolamento e a comunicação, intenção que se adivinha no outro título do filme — «O Rico, o Camelo e o Reino». Sem cair no moralismo primário, António de Macedo mostra-se uma vez mais um realizador profundo, preocupado tanto com a densidade humana das personagens como com os significados poéticos e culturais da sua inserção num ambiente específico, aqui primorosamente recriado tanto a partir de interiores e exteriores naturais, como de uma excelente indumentária. O cinema português atinge assim novos rumos, que consideramos promissores em todos os sentidos.

Luís de Pina

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Inspirado em Três Novelas de Pere Calders

Realização António de Macedo

Diálogos, Montagem António de Macedo

Director de Produção Henrique Espírito Santo

Fotografia Elso Roque

Coreografia Águeda Sena

Som João Diogo, José de Carvalho, Filipe Manuel

Música António Vitorino d'Almeida

Estúdio, Laboratório de Imagem Tobis Portuguesa

Laboratório de Som Valentim de Carvalho

Produção Tobis Portuguesa Subsidiado pelo Instituto Português de Cinema

Interpretação Guida Maria, Sinde Filipe, Carmem Dolores, Nicolau Breyner, João d'Ávila, Luís Cerqueira, José Gomes, João Franco, Grece de Castro, Luís Monte Empina, Helena Isabel, Maria Helena Moedas, José de Carvalho, Rosa Gonçalves

Processo 35 mm — cor — 160 min.



## UMA PORTA QUE SE ABRE

«O Princípio da Sabedoria» ultrapassa, em pluralidade de intenções e género, toda a filmografia anterior de António de Macedo, conquistando mesmo, para o cinema nacional, um espaço novo como exercício exímio de incursão temática e pesquisa estética.

As bases do real são abolidas ou, se preferirmos, literalmente aprofundadas. Arriscaria, aqui, a referência ao fantástico, em termos de reinvenção e chave para obter, do múltiplo conteúdo, uma leitura satisfatória.

Aliás, aceitando as coordenadas de Macedo, qualquer especulação absoluta será, também, demagógica, pois logo se adverte em «O Princípio da Sabedoria»: **A verdade é uma mentira.**

Como escrevia Omar Khayyam, e a película recorda, **O jardim do rico atrai o pobre: na opolência dos poderosos, os oprimidos vêem o espelho das suas ilusões.** Este, um sinal na construção de «O Princípio da Sabedoria».

Outro, tê-lo-emos na aventura, que se conta, dum prisioneiro que, após mil esforços para evadir-se, resolve simplesmente empurrar a porta... que estava aberta.

Eis duas pistas prováveis que, singularmente, aponto, pela sua intimidade em «O Princípio da Sabedoria», arriscada hipótese, em face do que acima escrevi, para exemplar ponderação crítica: a força dos tiranos desaparece, ao contemplarem a sua fragilidade; para tal, basta aos servos retirar-lhes o apoio desta (inerente) condição.

José de Matos-Cruz

## ANTÓNIO DE MACEDO

Nasceu em Lisboa, a 5 de Julho de 1931. Antigo dirigente cineclubista. Crítico de cinema em jornais e revistas. Autor de «A Evolução Estética do Cinema» (59) e «Da Essência da Libertação» (61). Arquitecto de profissão, abandona a carreira, para se converter num dos pioneiros do «cinema novo» português. Dedicou-se ao estudo das técnicas musicais de vanguarda, e de música oriental. Em 1969, executa a sonoplastia estereofónica para dois LP sobre poemas de Fernando Pessoa, ditos por Sinde Filipe. É um dos membros fundadores da primeira cooperativa de cinema existente em Portugal, o Centro Português do Cinema. De 1970 a 1972, foi professor de Estética do Cinema no IADE, e de Teoria e Prática de Realização Cinematográfica no INP. Pouco antes do 25 de Abril de 1974, juntamente com outros cineastas, funda uma nova cooperativa de produção de filmes, a Cinequanon, onde tem trabalhado exclusivamente.

## FILMOGRAFIA

- 1962 — «Verão Coincidente»
- 1963 — «Nicotiana»
- 1965 — «Domingo à Tarde» — l.m.
- 1966 — «Crónica do Esforço Perdido»
- 1967 — «7 Balas para Selma» — l.m.  
— «Alta Velocidade»
- 1968 — «Fado — Lisboa 68»
- 1969 — «Almada Negreiros Vivo, Hoje»
- 1970 — «Nojo aos Cães» — l.m.
- 1971 — «5 Temas para Refinaria & Quarteto»
- 1972 — «A Promessa» — l.m.  
— «O Leite»
- 1973 — «Cenas de Caça no Baixo Alentejo»
- 1975 — «Ocupação de Terras na Beira Baixa»  
— Teatro Popular  
— «Candidinha»



- «O Rico, o Camelo e o Reino ou O Princípio da Sabedoria»  
— l.m.  
— «Fátima Story» — l.m.  
1976 — «As Horas de Maria» — l.m.  
— «O Outro Teatro» — l.m.  
1978 — «O Príncipe com Orelhas de Burro» — l.m.  
— «O Encontro»  
— «A Bicha de Sete Cabeças»  
1979 — «Donasvinte»

## o cerro dos enforcados

fernando garcia

### ARGUMENTO

O entrecho, que decorre no século XV, agita-se em volta de um velho fidalgo, D. Afonso Lara, duro e despótico, que sentia um desvairado ciúme por sua mulher, D. Leonor, mais jovem do que ele.

Para que ninguém lhe visse o rosto, ordenava ao intendente e aos lacaios que afastassem toda a gente do seu caminho quando se dirigia à igreja, para rezar à Virgem das Mercês.

Certo dia, outro fidalgo, D. Rui de Cardena, entra na igreja e, ao dirigir-se ao altar, para depor um ramo de flores, fica deslumbrado com a beleza de D. Leonor.

Prevendo consequências desse encontro, e movido pelo seu louco ciúme, o senhor de Lara envia a mulher para a quinta de Cabril, em companhia das aias e do intendente.

Premeditando desfazer-se do moço fidalgo, encarrega um mandarim de o matar. A tentativa, porém, falha.

Sabendo de novo encontro entre os dois jovens, resolve assassiná-lo por suas próprias mãos.

Dirige-se à quinta de Cabril e obriga a mulher a escrever uma carta, convidando D. Rui para novo encontro.

Após ter encerrado a mulher numa cela, D. Afonso manda encostar uma escada à janela do quarto dela, onde fica de atalaia.

Decorrido algum tempo, ouvem-se passos no jardim. Um vulto sobre a escada, e D. Afonso crava-lhe um punhal. O corpo rola. Quando correm ao local, onde ele devia ter caído, não o encontram. O corpo desaparecera.

No dia seguinte, D. Afonso vê o moço fidalgo vivo e são.

O seu espanto provoca-lhe uma angústia mortal.

Como explicar aquele mistério?

### O FILME

A adaptação do conto de Eça de Queirós que serviu de tema a «O Cerro dos Enforcados» é bastante curiosa e é grato verificar-se que foi tratada num amplo sentido cinematográfico, sendo a cena inicial do «varrer» da praça até à inclusão de novas personagens e à curiosidade da sequência retrospectiva do auxílio do justicado, ou, seja toda a transposição para o campo poético e sobrenatural...

O diálogo a que Carlos Selvagem deu a colaboração literária é de belo recorte e serve para que os nossos interpretes, normalmente enfáticos, o continuem sendo, mas sem prejuízo.

Alves da Costa, na figura do torturado fidalgo D. Afonso de Lara, junta mais louros à coroa que lhe cinge a fronte. Dos restantes interpretes principais só pode dizer-se que deram o que se lhes exigiu e que sabiam dar. Nas figuras da segunda linha há, nítida, uma direcção segura que as valoriza.

### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

**Do Conto** «O Defunto», de Eça de Queirós

**Argumento, Diálogos** Domingos de Mascarenhas, Fernando Garcia

**Colaboração Literária** Carlos Selvagem

**Realização** Fernando Garcia

**Fotografia** César de Sá

**Cenários, Decorações, Figurinos** C. Ribeiro

**Som** Heliodoro Pires

**Música** Joly Braga dos Santos

**Montagem** Maria Beatriz

**Produção** Domingos de Mascarenhas, para a Nacional Filmes

**Interpretação** Alves da Costa, Helga Liné, Artur Semedo, Brunilde Júdice, Raul de Carvalho, José Victor, José Viana, Jaime Santos, Carlos Wallenstein, Lucília Maio, Isa Olguim

**Processo** 35 mm — p.b. — 118 min.



Joly Braga Santos deu-nos uma boa partitura cinematográfica, corrigindo todos os defeitos que apontara ao seu péssimo trabalho em «Chaimite».

O som (Heliodoro Pires) é o mais nítido que se tem feito, e as misturas — algumas difíceis — revelam um profissional muito sabedor. César de Sá assinou a fotografia com a proficiência habitual mas deve ter lutado contra a carência de material de iluminação que afecta o estúdio onde a película foi rodada. Quanto a Fernando Garcia, assina o seu melhor trabalho de realizador.

Jorge Pelayo

## TRANSFORMAR AS QUALIDADES EM ESTILO

Se «Um Marido Solteiro» já não tinha papas na língua e confirmava qualidades que se haviam pressentido em «Heróis do Mar», «O Cerro dos Enforcados» define um director, transformando-lhe as qualidades em estilo que é o primeiro e único do cinema português: — planos longos e expressivos, onde a câmara fala pelos movimentos contínuos que sublinham frases, gestos, pormenores; luxo de processos, ritmo próprio, impecável e expressiva condução dos artistas que, enquadrados num pensamento de conjunto, conseguem ser, desde a primeira à última imagem, as mesmas personagens, reagindo logicamente dentro de si mesmas. Quantas vezes é que, nas cenas mais dramáticas de «O Cerro dos Enforcados», nos sentimos próximos das cenas mais hilariantes de «Um Marido Solteiro»? Quantas vezes é que sentimos tal aproximação? Desde que o filme começa realmente, desde que a câmara cai sobre uma figura importante e depois, mesmo depois de deixar de a mostrar, não a larga mais, mantendo-a sempre presente, como sombra tutelar que acompanha toda a narração.

Claro que isto não era possível sem uma boa sequência, porém, só com ela, sem uma planificação, uma encenação e uma montagem concernentes, é que era impossível. Domingos Mascarenhas e Fernando Garcia, argumentistas, conseguiram dramatizar o conto de Eça de Queirós, adaptando-o com todos os ss e rr da forma. Fernando Garcia, depois, não se limitou a seguir fielmente a adaptação, realizou-a integralmente, dando-lhe mais expressão, clarificando-a aqui e acolá pela qualidade de todos os efeitos que, como realizador, tinha ao seu alcance, através do som, quanto César de Sá percebeu, através da fotografia, pela encenação e pela montagem. E quase que não há falhas: o que está menos certo, está menos certo, porque o cinema português não pode mais, não tem estúdios, nem máquinas, nem especialistas capazes.

Manuel Moutinho

## FERNANDO GARCIA

Nasceu em Lisboa, em 22 de Julho de 1917. Jornalista e crítico cinematográfico. Foi responsável e apresentador do programa «Sétima Arte», na Radiotelevisão Portuguesa. Ingressou no cinema como técnico de «João Ratão», de Jorge Brum do Canto.

## FILMOGRAFIA

1949 — «Heróis do Mar» — l.m.

1950 — «Deus os Fez»

— «Cantinas Escolares»

1951 — «Eram Duzentos Irmãos» (terminado por Constantino Esteves) — l.m.

1952 — «Um Marido Solteiro» — l.m.

— «Paisagens de Portugal»

1953 — «Agora É que São Elas» — l.m.

— «Bom dia, Sr.ª Professora»

— «Lisboa, Pequena Biografia de uma Capital»



- «Fábrica de Bolachas Triunfo»
- 1954 — «Episódio Pastoril»
- «Almoroi»
- «O Cerro dos Enforcados — I.m.
- «Portugal, País de Contrastes»
- «Portugal Antigo e Moderno»
- 1955 — «Ar, Água e Luz»
- «Lisboa Moderna»
- 1956 — «A Ilha que Nasce do Mar»
- 1957 — «Primitivos Portugueses»
- «A Ilha das Mãos de Fada»
- «Fim do Ano na Madeira»
- «Madeira, uma Canção»
- «Madeira»
- 1959 — «Castelos Portugueses»
- 1960 — «O Perigo Não Dorme»

## curtas e médias metragens

### A IGREJA PROFANADA — 1976

16 mm - cor - 32 min.; R - Sinde Filipe; F - Moedas Miguel; I - Vitor Cova, Luís Santos, Sinde Filipe, Ricardo Walter, Suzana Ferreira Borges; P - IPC; D - IPC.

Um velho pescador conta ao seu passageiro, durante uma travessia nocturna de barco, a antiga história de dois nobres irmãos, que vivem em paixão pecaminosa, da qual se orgulhavam. Na noite de Natal, com outros ímpios convivas em seu castelo, decidem — após um banquete orgiaco — continuar a consoada herética invadindo a igreja, apesar da maldição do capelão, a quem assassinam. Servem-se dos paramentos e escarnecem do sacrifício de Jesus, nos braços de Maria... Sobrevém uma catástrofe, em que o templo se desmorona sobre os profanadores. Adaptação do conto fantástico de Pinheiro Chagas.

sinde filipe

### A BICHA DE SETE CABEÇAS — 1978

16 mm - cor - 30 min.; R - António de Macedo; F - José Luís Carvalhosa; I - Guida Maria, Rui de Carvalho, Ana Maria Gonçalves, Carlos Daniel, Manuel Coelho; P - Cinequanon; L - Cinequanon.

Perseguido pelas ninfas, um génio maléfico penetra na floresta interdita da rainha das fadas. Apanhado numa armadilha e levado à presença da rainha, é obrigado a confessar todas as intrigas em que participou, na história do príncipe Daniel, do seu amigo Maurício, filho de um sapateiro, da princesa Danila e na luta que eles travaram contra a Bicha de Sete Cabeças, até que o filho do sapateiro, mercê de um sortilégio da Bicha e do génio, se vê convertido em estátua de mármore. Baseado num conto tradicional português.

antónio de macedo

### O CONSTRUTOR DE ANJOS — 1978

16 mm - cor - 43 min.; R - Luís Noronha da Costa; F - Acácio de Almeida; I - Suzi Turner, Anthony Peter, Mafalda de Mello e Castro, António Pedro Caldeira Pires; P - IPC; L - IPC.

Em finais do século passado, um casal de ingleses residentes em Portugal, tendo de viajar para o estrangeiro, deixa a filha de sete anos num convento, onde as crianças são afogadas num lago, invocando-se o baptismo contra as forças do mal... A miúda é

luís noronha da costa



salva pela mãe no derradeiro instante, enquanto um raio fulmina o frade assassino. Uma austera ambiência fantástica.

#### O AMOR DAS TRÊS ROMÃS — 1978-79

16 mm - cor - 27 min.; R - João César Monteiro; F - Manuel Costa e Silva; I - Margarida Gil, Sílvia Ferreira, Bento José Ferreira, Joana Oliveira; SS - «Contos Tradicionais Portugueses»; P - RTP.

Na floresta, o príncipe recebe três romãs de amor encantado, que deviam ser abertas por alguém apaixonado, a fim de terminar o seu quebranto. O seu escudeiro golpeia duas, e as meninas vítimas do feitiço morrem de sede. O príncipe salva a terceira, mas a preta Maria espeta-lhe um alfinete, que a transforma em pomba. Mais tarde, esta aparece ao príncipe que, entretanto, casara com a preta Maria. Descobrindo o logro, o príncipe destrói a maldição e manda castigar a impostora. A partir daí, ele e a menina são de novo felizes, pois os namorados nunca se separam... Ficção ingénua, que decorre em cenários artificiais.

joão César  
monteiro

#### OS DOIS SOLDADOS — 1978-79

16 mm - cor - 27 min.; R - João César Monteiro; F - Manuel Costa e Silva; S - «Contos Tradicionais Portugueses»; P - RTP.

Dois camponeses de Ilhras-os-Montes, soldados errantes, chegam junto de um rio. Um deles só dá comida e bebida ao outro deixando-o cego. Pouco depois, este descansa sobre um castanheiro que tem propriedades curativas. Esfregando os olhos com folhas recupera a vista e, mais tarde, salva um rei, que lhe oferece uma mala cheia de ouro. Durante uma festa, os dois soldados reencontram-se. O primeiro será vítima da sua ambição, quando pretende ficar rico, repetindo a história que o companheiro lhe contara.

#### A PRINCESA DAS ROSAS — 1979

16 mm - cor - 55 min.; R - Noémia Delgado; F - Mário Cabrita Gil; I - Suzana, Rui Baptista, António Barahona, Ana d'Orey; P - Era Nova; L - IPC.

A saga de Naíde, jovem nascida dos amores entre um pescador e uma sereia, que será adoptada pelos monarcas de um país sem herdeiros, mas a quem o apelo das águas atrairá irresistivelmente. A partir da obra de Fialho de Almeida, uma via poética que mergulha nos domínios do maravilhoso, através de linguagem ingénua.

noémia  
delgado

---

# FANTASPORTO 81-FANTASPORTO 81

---



# cinema novo — números atrasados



SETEMBRO - OUTUBRO N.º 1

revista de cultura cinematográfica

• Memórias • movimentos do cinema alemão • Cinema chinês • Woody Allen • Obsessão • Vertigens • O Império dos sentidos • Pequeno jornal • Crítica de outros cinemas • 6 fichas de realizadores portugueses.



Preço 35\$00



MAX-ADP  
SERV. SOC. 20000  
50\$00

revista de cultura cinematográfica



REVISTA BIMESTRAL

O NO  
SSEX

CINEMA  
MA HO

ANO 3  
PREÇO

N.º 13-80  
50.00

revista de cultura cinematográfica

N.º 1 35\$00 — CINEMA ALEMÃO  
— CINEMA CHINÊS  
— WOODY ALLEN  
— IMPÉRIO DOS SENTIDOS

N.º 2 35\$00 — CINEMA ALEMÃO  
— CINEMA PORTUGUÊS

N.º 3 — (Esgotado) — CINEMA BRASILEIRO

N.º 4/5 55\$00 — CINEMA BRASILEIRO  
— OS OSCARS  
— WERNER HERZOG  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 6/7 75\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— CINEMA AMERICANO  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 8 65\$00 — MANUEL DE OLIVEIRA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 9 55\$00 — MANUEL DE OLIVEIRA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 10 55\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— CINEMA FINLANDESE  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 11 55\$00 — SEMIÓTICA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 12 55\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— STANLEY KUBRICK  
— FESTIVAIS DE CINEMA

N.º 13 55\$00 — CINEMA INFANTIL  
— HOMOSEXUALISMO NO CINEMA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

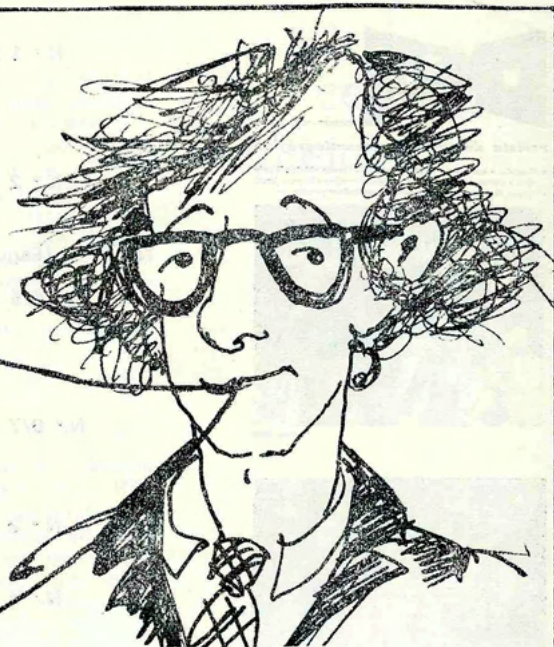
N.º 14 55\$00 — CINEMA PORTUGUÊS  
— CINEMA FRANCÊS  
— A AVENTURA NO CINEMA  
— FESTIVAIS DE CINEMA

\* Pedidos para Revista CINEMA NOVO  
Ao Apartado 78  
4002 PORTO Codex

c/ envio de cheque ou vale do correio



**LÊ  
ASSINA  
DIVULGA**



# CINEMA NOVO

**revista de**

**cultura cinematográfica**

R. DIOGO BRANDÃO 46 RC Dto / PORTO





# TOYOTA



DYNA  
CAMIÕES DE 3.500  
A 5.000 KGS.  
DE PESO BRUTO



## *Transmotor*

SOC. COMERCIAL E INDUSTRIAL DE VEÍCULOS DE TRANSPORTE E MOTORES, S. A. R. L.

RUA DO CAMPO ALEGRE, 690 — TELEF. 667021 (P. P. C.) — 4100 PORTO

APARTADO 2105 — 4021 PORTO CODEX



ARGUS  
DOURO  
MUTUAL  
OURIQUE  
TAGUS

companhias de seguros

COM A NOSSA EXPERIÊNCIA CRIAMOS  
UM SÍMBOLO NOVO



ALIANÇA SEGURADORA